Izdavači

Prosveta • Beograd
Rad • Beograd
Matica srpska • Novi Sad

Urednici

Milisav Savić
Branislav Milošević
Radovan Ždrale

RADOMIR KONSTANTINOVIĆ

BIĆE I JEZIK

U ISKUSTVU PESNIKA SRPSKE KULTURE DVADESETOG VEKA

2

BEOGRAD, 1983.

Oskar Davičo /7/ Milan Dedinac /91/ Dobri Dimitrijević /167/ Mladen Dimitrijević /183/ Arman Dival /197/ Radoslav Dragutinović /219/ Rade Drainac /241/ Nikola Drenovac /303/ Jovan Dučić /339/ Janko Đonović /449/ Miloš Đorđević /473/ Miloš N. Đorić /489/ Branko Đukić /503/ Trifun Đukić /527/

II 311.792/2

318/83

Oskar Davičo

Jedan od najvećih pustolova srpske poezije, pesnik bez čijeg vanredno obimnog i raznolikog dela je njena moderna epoha nezamisliva, Davičo je otvorenost koja odbija konačnu formulu, dosledan samo nemirenju sa ma kakvom slepom doslednošću koja je, za njega, doslednost smrti. Za ovog pesnika, svaka činjenica je izvor smrti, oblik u koji se ukristalisao jedan napor, jedan duhovni pokret, jedan kraj stvaranja i zato kraj sveta. Ona je samo jezgro smrti ili nepokreta: i kao činjenica sveta, i kao činjenica duševnog kosmosa. Anti-tradicionalist po svom najdubljem duševnom opredeljenju, i kao takav na udarcu svih koji ne mogu, s njime, istinski da ponove njegov stih iz *Hane:*

Nek tvoje bude sve, daj meni sunovrate,[1]

on je sunovratnik onoliko koliko je nepomiren sa činjenicama. Problem je njegov zato univerzalan, i naglašen sa patetičnom tragičnošću: ako je stvaranje uvek, ipak, stvaranje novih činjenica, jer je uobličenje onoga što je bilo neuobličeno, i identifikovanje onoga što je bilo bez identiteta, ne znači li da je njegov pokret neizbežno dvosmislen: pokret ka činjenicama, kao pokret samoubilački, i pokret protiv njih, uvek novih, kao pokret otimanja od smrti što zrači iz njih a koju duh, stvarajući

[1] *Hana, 12; Pečat,* 1939, II, 7; v. *Sabrana dela Oskara Davičа*, izd. *Prosveta — Svjetlost,* Beograd, 1969, knj. 1: *Tragovi.*

neizbežno te činjenice, neizbežno samom sebi priprema? On je ponavljao, u nekoliko mahova, u svojim inspirisano pisanim člancima o poeziji i vremenu, da »ukus za mitsko« nije prošao, i da je imperativ da se stvori jedan novi, sveobuhvatni mit, ali, okrenut protiv svakog konačnog identiteta, svake činjenice, pa tako i svake formule, on je neizbežno okrenut protiv mita. On je mladost koja ne prolazi, duh uvek na početku. Otuda, jedino je mogao (možda i morao), slučajem nabasavši na reljef Kairosa, na zidu trogirskog karmelićanskog manastira, u ovome tu *»netom prošlom trenutku«* da prepozna samog sebe; kao i Kairos, on je ovaj trkač što se utrkuje sa vremenom, ili sa samom smrću. Kao i Kairos, on ne može ništa da dostigne, okrenut živome životu i stvarno živom sebi, u tom trenutku, jer sve što on dosegne svojom rukom, svojim duhom, pada u prošlost onog trenutka kada je dosegnuto, u prošlost kao u nekakvo slepo i gluvo kraljevstvo ništavila. Sve *moje* jeste ono prošlo, jer je činjenica prošlosti ili činjenica smrti. Živimo li mi samo u prošlom vremenu? Da li onda zaista jesmo, tu i sada, ili smo samo prošli, samo zatočenici ništavila a ovde jedino nekakve puke opsene, nekakvi prividi i za sebe same? Od ove slutnje, koja gori kroz gotovo sve njegove stihove, neizbežan je vrtoglavi skok do apsurdno-očajničkog zahteva: »Nemoje hvatam«,[2] *čija* neostvarljivost zajemčena je paklenim protivurečjem da ovo »hvatanje« *ne-moga* jeste njegovo izneveravanje ili njegovo pretvaranje u *moje* koje, opet, bivajući činjenica, i pripadajući tako prošlosti, dakle onome što nije, ne može nikako biti moje. I neizbežan je povik, u tome skoku, veliki, najkarakterističniji povik Davičov: »Produžiti bez sebe«,[3] onaj u koji je uloženo i samosaznanje Davičovo: »Ja drugi sam koji nisam«.[4] To, biti onaj drugi (budući) koji nisam, znači biti trenom, u času susreta poznatog, kao *moga*, i nepoznatog kao *ne-moga*.

Oko glave ovog pesnika uvek gore jezici neke prividnosti, i onda kad usta te glave izgovaraju najplamenije vizije novije srpske poezije. Nekakva slutnja ništavila uvek je na dnu njegove poezije vanrednog vitalizma, čak jednog optimizma koji kao da

[2] »Rasut zavičajnim beskrajem, / nemoje hvatam, sebe da sebi ne dam« *(Kairos, 5; Kairos*, izd. *Nolit*, Beograd, 1959; *Sabrana dela*, knj. 11: *Kairos — Snimci)*.

[3] »Ni reči više! Drhtati! / Ne. Bežati svitanju iz kruga što zebe / prosipajući biografiju sudbini iz kanti. / Produžiti bez sebe« *(Kairos, 5)*.

[4] *Kairos, 13*.

je dat samom glađu za životom, optimizma kojim se izražava ta životna glad i koji, zato, niti može niti sme da se pita o svojim stvarnim dokazima. Ovaj *drugi koji nisam*, ja, kao Davičo, jesam isključivo kao nekakva neprestana samo-negacija, nezaustavljivo samo-poništenje. Bes njegov, između dva stiha, protiv svih svetinja, protiv svih kanonskih sistema, istorijskih i duhovnih, tradicionalizma, ništavan je prema ovom besu njegovog najprisnijeg duševnog anti-tradicionalizma kojim se on okreće i protiv svega najličnije *svoga*, koji je bes jednoga krajnjeg, do paroksizma dovedenog *anti-svojinskog* stava. On odbacuje tradicionalizam kolektivnog Ja i tradicionalizam svog najličnijeg Ja onako kako odbacuje svaku svojinu, onako kako u svojini vidi samu smrt: svojina je posvećivanje u smrt jer je posvećivanje u svet činjenica, u svet konačnog oblika i konačnog identiteta. Imati nešto, za ovoga pesnika znači biti iman od toga što se, zbog toga, samo prividno ima; svojinski duh je duh smrti kome Davičo, nepomiren sa ma kakvim umiranjem, pa i sa onim koje podrazumeva, neizbežno, egzistencija (koja je ipak tamo gde *biti*, donekle, jeste i *imati* sebe, pa tako i gde *biti* znači i posedovati pa i umirati tim posedovanjem) pretpostavlja ovo *sunovratništvo*, ovo neprestano rušenje, sa tu jedino mogućnom vernošću načelu negacije postojećeg kao »činjeničnog« ili svojinskog. Komunizam njegov je ovo nemirenje sa postojećim, i neizbežno ovo nemirenje sa smrću, s kojom ovaj pesnik nikada i ni na koji način nije mogao da se usaglasi, ubeđen da je i samo Ja nekakav oblik, možda najlukaviji, toga svojinskog duha smrti. Ja je nekakvo posedujuće ali i posedovano Ja, nekakvo samo-posedovanje mene u meni, takođe jedna *činjenica*, takođe jedna »stvar«. Neprilagodljiv ma kome obliku saradnje sa smrću, ovom neprilagodljivošću načelima »svojine«, sve do neprilagodljivosti svom sopstvenom Ja, on pesnički jeste kao jedno *Ja u rušenju*, kao jedno kolovratničko i rušilačko Ja.

Njegova silna metaforičnost, sa vrtoglavicom kakvu srpska poezija pre njega doista ne pamti, otuda je: ona nije data književnim njegovim opredeljenjem već, jer je pesnički izvorna, ona je stvar ovog egzistencijalnog opredeljenja Davičovog, kao opredeljenja što, u ime totalne egzistencije, one koja ne bi sarađivala sa smrću ni na koji način, upravo neželjeno iskazuje se neprestanim dovođenjem egzistencije u krizu. Sve se ovde poriče, i sve je tu, kod ovog majstora vanredno dinamične metaforičnosti, u pitanju, tako da je duh, kojim zrači najbitnija njegova lirika, uvek duh u pitanju, ili duh što, od jednog do

drugog kolovrata, sebe dovodi u pitanje upravo vernošću apsolutnom životu. Taj veličanstveni, kairoski nesporazum Davičov, nesporazum oličen ovim bacanjem svega u problematičnost, gorenjima koja ne prestaju, upravo žudnjom da se dostigne totalnost, to apsolutno Sve, ne može biti ništa drugo do nesporazum ljubavi za totalan život sa samim životom. Ovaj nesporazum je u samom jezgru Davičove pesme, u korenu njene snage i veličine. Ima uvek kod njega velikog sukoba, sa svetom, sa sobom samim, sa činjenicama čovečanstva i sa činjenicama stvari, sa onima duha i sa onima fizike, zato što je njemu, prevashodan, neizmenljiv, ovaj zahtev za totalnim životom, za apsolutnošću života kao za apsolutnošću neiscrpnog, živodajnog pokreta i stvaranja koji bi obujmili sve, koji bi naš *svojinski svet usamljenosti,* razjedinjenosti, razlike, ovakvim nemirenjem sa delimičnim kao svojinski-usamljujućim, kao nekakvim veličanstvenim ognjem nadahnuća preobrazili, bukvalno pretopili, *prekalili* u svet svejedinstva, svet u kome ne bi bilo razlike već samo sličnosti. *Gde je Davičo, tamo je sukob.* Ima nečeg terorističkog u ovom duhu vernom jedino preobražaju, a zavađenom sa svime što je osuđeno na statičnost onoliko koliko je osuđeno na identitet i koliko je, samim tim, osuđeno na smrt. On je terorist onoliko koliko je snevač o totalnom, i koliko ga taj san o totalnosti pretvara u teroristu. On bi sve da nas preobrazi, da nas od usamljenih pojedinačnosti, tako nedvosmisleno međusobno ugroženih, nekako uvede u sklad, da nas preinači u korenu, svojim pisanjem koje je zato, u najvrtoglavijim trenucima ovog sna o totalnosti, vatra metaforizacije što ne prestaje. Nepomirljiv sa činjenicama, on je osuđen na ovo beskrajno metaforisanje, kao na neprestano spasavanje od *usuda činjeničnog* što zahvata i same metafore, pretvarajući ih (iako su rođene u nemirenju sa činjenicama) takođe u nekakve činjenice. Nema metafore s kojom bi se mogao pomiriti Davičo, i nema zato postojanosti. Ima metaforisanja, koje je kod njega nemirenje sa iskustvom, sa njegovim iskristalisanjem u »mudrost«, u kodeks dozvoljenog i nedozvoljenog, mogućnog i nemogućnog. Njegov san o nemogućem, koji prividno podseća na san koji najčešće sanja pesnik moderne poezije (one što počinje nadrealizmom), u stvari je san o totalnom: gde je pozivanje na totalnost, u čoveku, u svetu, kao na totalan život oslobođen od smrti, tu je pozivanje na nemogućnost. Vernost totalnom, kod Daviča, jeste vernost nemogućnom onoliko koliko je nevernost ma kakvoj saradnji sa »stvarima«, sa identitetom, sa smrću koja napreduje kroz njih, kroz iskustvo

stvari kao iskustvo umiranja. Taj san on je, između dva njegova talasa, u člancima, u polemikama, pokušavao da odbrani argumentacijom nadrealističkom ili pozivajući se na hegelijanstvo u marksističkoj verziji; ali u osnovi njegovoj, kao pra-duh svakog duha Davičovog, jeste duh žudnje za večnim i večno-razigranim, apsolutno slobodnim životom, *duh genija detinjstva.* Nema u srpskoj poeziji pesnika kroz koga je ovaj genije tako razigrano i nezazorno progovorio kao kroz Daviča.[5] To je genije koji preobražava oblike i bića sveta po svojoj volji, genije metaforičarskog alhemičarstva za koga oduvek kutija palidrvaca može da bude isto tako i gusarska lađa, koliko majka, Hari Pil iz slavne sale beogradskih bioskopa *Braće Novaković* i *Balkana,* ili Hromi Daba, i to sevom jednog jedinog preobražajnog trenutka, dovoljnog da pogled njegovog duha bukvalno zapali stvar, da je baci u gorenje ovoga preobražavanja. To je onaj pred kojim, kao pred Mojsijem, more nema druge nego da se otvori (a fizička svojstva i izgled, težina stvari da se menjaju po njegovoj trenutnoj ćudi), jedan veliki maštar čija mašta je vernost budućem kao ova nevernost svemu što jeste, maštar koga, zanetog vatrom sopstvene mašte, dok se beskonačno menja zajedno sa svetom stvari, sa svetom činjenica što su tu zahvaćene nezadrživim ovim preobražajem, od jednoga do drugog preobražavalačkog seva munje, i kao *skokovima* od stvari do stvari, i od izgleda do izgleda *u istoj* stvari, i u istom svetu, zaista nijedan krik voljenih pa odbačenih stvari ne može da zadrži. On je samodovoljan kosmos, sa nežnošću za ne-bilo, sa svirepošću za sve što jeste, u vlasti tog genija detinjstva koji sjedinjuje nežnost sa svirepošću, on koji je

Slep za razlike, vidovit za sličnosti,[6]

[5] To je poezija čije biće je lišeno *čak i sećanja* na detinjstvo: nemogućno je zamisliti detinjstvo ne samo jednoga Dučića, Rakića ili Pandurovića (koji nikada nisu bili deca), nego je nemoguće u duhu »rekonstruisati« i detinjstvo jednoga Crnjanskog. To je detinjstvo mrtvo pre svog rođenja. Davičove lirske simulacije duha detinjstva (ciklus *Detinjstvo,* u prvoj pesničkoj knjizi *Pesme,* izd. *Naša stvarnost,* Beograd, 1938; v. *Sabrana dela,* 1), dozvoljava ovaj genije detinjstva kao genije *nemirenja sa iskustvom kao ovekovečenjem svega datog,* u svetu i u duhu. (Zbog toga će nadrealizam, koji je prevashodno odbijanje iskustva, i koji se tražio kroz snove i »nenamernu poeziju« dece, ludaka i, uopšte, bića sa periferije društva i kulture, u reviji *Svedočanstva,* 1924—1925, srpskoj poeziji da otvori vrata detinjstva.)

[6] *Čovekov čovek (Prvi deo: Pojava četiri puškomitraljesca),* izd. *Novo pokoljenje,* Beograd, 1953; *Sabrana dela, 7.*

osuđen na ovo vizionarenje onako kako je nepomirljiv sa onim što jeste, pa otuda je *njegovo slepilo za nas njegova vidovitost,* njegova sposobnost da *vidi* kroz nas, pogledom što nas spaljuje. Beskrajno spori, zatvoreni u svom identitetu, činjenice na nekakvom brisanom prostoru kojim vlada tiranska statičnost, gorka usamljenost monadâ, mi smo za njega te razlike na delu koje on, kao nekakav pomahnitali livac, ima da pretopi u ove »sličnosti«, zadržavajući od nas, dok tako gorimo, samo ono što je slično, i što je zaloga tog budućeg jedinstva. Nadahnuće mora da bude bezmerne snage i još veće temperature; nadahnuće, to treba da budu *udarci* po svemu delimičnom, u sebe zatvorenom u nama, kroz šta se produžava (i čime dalje traje, nastavlja se ovaj svet delimičnosti, delimičan svet delimične čovečnosti. Ovi udarci, ta ključanja duha, treba da probude ono bitno i jedinstveno, ono što bi bilo *arhetipsko,* oslobođavajući od svega različito-delimičnog, što je neujedinjeno i što se ujedinjavanju protivi.[7] Nadahnuće je ova vatra sjedinjavanja, vatra totaliteta. Pesma je čin totalizacije. Njemu se pričinjavalo, u časovima najbujnijeg nadahnuća, kad srpski jezik zaista počinje da gori (onako kako gore činjenice stvari i činjenice ljudskih glava zatvorenih u svoje usamljene i usamljujuće, smrtne i smrtonosne identitete), kako je u svetu delimičnosti i sâm čovek, u sebi, jedan delimičan čovek. Taj svet, koji nas invalidizira svojinski, nema svog duševnog i duhovnog jedinstva: čovek tu ne raspolaže svim svojim tvoračkim moćima, već je osuđen samo na njihovu delimičnu upotrebu, i to tako što se, u ovoj nametnutoj delimičnosti, neke od tih moći obogovljuju. Čovek je ili čovek razumnosti ili čovek ne-razumnosti, čovek misli ili čovek sna, najzad čovek oka ili čovek sluha: nikada on nije totalan čovek svih svojih sposobnosti, onaj kod koga misao ne ubija san, i koji je moć sluha isto koliko i moć vida. U zahtevu za totalnošću, kojoj se protivi svojinski svet dezintegracije čoveka, on je kao dvadesetogodišnjak tražio spas u rastrojstvu sopstvenog bića kao rastrojstvu ovoga svojinski individualiziranog bića koje, pripadajući svojinskom svetu delimičnosti, delimično pripada samom sebi: njegovo upućivanje na svakodnevno samoubijanje, njegovo ubeđivanje da je »umiranje bitnost«, tek samo prividno, skroz »formalno« je u znaku nadrealističkog stila i pod uticajem mita koji je nadrealizam stvorio o samoubici Žaku Vašeu; kroz taj stil i nadrealističku mitologiju, koju ovde prihvata rana pesnička mladost, željna da živi svoje pesme i da peva i životom, a ne samo jezikom, u znaku neprolazno-mladićkog romantizma, progovara upravo ova osnovna žudnja Davičova, — žudnja za totalnošću. Umiranje ovde nije pokret ka nestajanju, već pokret ka ovom rastrojavanju postojećeg duha kao duha delimičnosti, kao duha u kome je izvor sna neprolaznom granicom odvojen od izvora svesti. Umiranje je ovde »umiranje« ove granice, pokušaj da se i kroz apatiju, sasvim svesno negovanu, odgovori nečemu neuporedivo višem nego što je samo zahtev nadrealističko-romantičarske mitologije pesme: ovome nalogu za osvojenje bezgranično-svejedinstvenog. Smrt je ovde sredstvo rastrojavanja datih oblika svesti, pokušaj ulaska u jedinstvenost, koja je nadrealistički košmarna i halucinantna.[8] Zahtev za totalnošću uputio je Davića nadrealizmu, ali on ga je i udaljio od njega: uvek spreman da nadrealizmu oda priznanje kao rodonačelnom pokretu moderne poezije, tvrdeći čak da su, u izvesnom smislu, »svi pesnici nadrealisti«,[9] ovaj pesnik nije mogao, ipak, po ovom

[7] Traženje pesme je traženje zajedničkog sadržatelja, u svemu posebno-ličnom, bez čega ona ne može »da dozrači« do drugog; zato pesnikov lični »doživljaj ima da prođe kroz sve slojeve njegovog bića i potrese u njemu daleke i prastare izvore one mašte što hrani opšte arhetipove zajedničke ljudskom rodu. No da bi se to dogodilo, polazni doživljajni udar mora da bude razorno jak, ili *corpus vitreum* umetnikove osećajnosti, valja da je u najvećoj meri lišen otpora prema impulsima života« *(Beleška povodom »Od nemila do nedraga«,* 1957; *Sabrana dela,* knj. 19: *Pristojnosti).*

[8] Sa Đorđem Kostićem napisao je *Onanizam smrti* (objavljeno u: *Četiri strane — i tako dalje, Nadrealistička izdanja,* Beograd, 1930; *Sabrana dela,* 1) a u anketi *Čeljust dijalektike* nadrealističkog almanaha *Nemoguće* (Beograd, maj 1930), pisao je da »kad se za smrt već uzelo merilo automobilskih marki, mogu reći da ‚najviše volim' šestometni brovning. To ne znači da ga pretpostavljam . . . Ubijam se svakodnevno; to mi je jedino zanimanje« i, takođe: »Smrt se usavršila u meni . . . Reći: umirem ili sebe umirem: morfijumom, žicom, ili danima, savršeno se ne razlikuje, jer je umiranje bitnost, a ostalo je slast. Zato ne razlikujem smrt od sebe jer je ona početak svake materije. Sa mnom se dešava slučaj života«. Kostićev i njegov drug iz *Tragova,* Đorđe Jovanović, tada još nadrealista, koji je sa njima uređivao i izdavao *Tragove* (1929) i predstavljao krajnje levo, anarhističko krilo beogradskog nadrealizma, video je u svemu ovome samo izraz »jednostranog, psihološkog mitologizma«, čak podlost nekoga ko sopstvenu nesposobnost da se zaista ubije pretvara u mitologiju svog neprebolelog detinjstva. (U istoj anketi u *Nemoguće,* u kojoj pitanje o samoubistvu nosi citat Žaka Rigoa, iz francuskog dadaističkog časopisa *Literatura,* 1920: »Samoubistvo treba da bude životni poziv . . . To je za duh jedna vrsta puberteta«.)

[9] Pa i to iz stava tražioca jedinstva: »Svi su pesnici nadrealisti. U onoj meri koja je nužna pevanju harmoničnog jedinstva čoveka« *(Na belinama jedne knjige o noći, povodom Nox microcosmica Marka Ristića, Delo,* 1956, II, 6; *Pristojnosti).*

zahtevu za totalitetom duha, a da ne vidi kako je on »put za Indiju koji Indiju nije našao«, pa čak i jemstvo dalje invalidizacije čovekove, obogovljenjem momenta podsvesti.[10] Nije njega psihološka nauka, na koju je (uostalom po lekcijama nadrealizma) voleo da se poziva, naučila da je podsvesno neodvojivo od svesnog, i da, čak, u podsvesnom nema ničega što nije bilo, ili bar nije moglo biti, u svesti, već ga je tome »naučio« njegov najprisniji pesnički zahtev, njegova pesnička priroda okrenuta, pre i posle svega, ovom snu o totalnosti.

Čovek je čovek svesti i podsvesti, u jedan mah. On je čovek oka i sluha. On je čovek svakog vremena, čovek totalnosti koja je, načelno, s vremenom nepomirljiva. Ma koliko da je voleo (sa drugima ali glasnije nego oni) da izgovara reč o sadašnjosti kao potencijalnoj budućnosti, onoj koja će se ostvariti upravo njenom samo-negacijom, on sa ovim vremenom na koje se pozivao, i s kojim se utrkivao kao Kairos, ne mogavši drugačije da dođe do njega do samo u magnovenju onoga svog *netom* prošlog trenutka, nikada u stvari nije mogao da se usaglasi. Totalnost, i u njegovom iskustvu, ne može da se pomiri s vremenom onako kako ne može da se pomiri sa ma kakvom delimičnošću. Osuđen na pokret, vrtoglavo-sunovratnički, nemirenjem sa smrću, odbijanjem ma čega što »činjenički« jeste, i u tom smislu upućen na vrtoglavo oticanje vremena, Oskar Davičo je, žudnjom za totalnošću, osuđen ovako na sukob ne samo sa nama nego i sa samim vremenom. Ako je činjenica, bivajući nepromenljiva (pa samo tako činjenicom i jeste), s onu stranu vremena, uvek izuzimanje iz njega samim tim što je izuzetost iz promene, ova totalnost, u ime koje je Davičo odbacivao stvarnost i činjenice, jeste neizmirljiva sa vremenom upravo kao svevremenost, kao pokušaj da se sva vremena sažmu u fokus jednog jedinog trenutka, kao nekakvog sveobuhvatnog sadašnjeg trenutka. To je igra za Sve, kome se vreme bitno protivi.

Hteti Sve znači ne hteti vreme, čak i onda kada se to vreme pokušava da prihvati; hteti totalnost znači hteti istovremenost. Sa osmehom koji je bezazleno-detinjast, on će postaviti pitanje dostojno Pikasa: »Zašto ne bismo videli ružu u glogu koji

[10] U istom članku. Greh nadrealizma je »u pogrešnoj pretpostavci od koje je krenuo (. . .) da pisanje van kontrole ‚građanske' svesti može da znači i pisanje van svesti«, pa otuda »nepoverenje u nadrealizam hranilo se činjenicom što je ipak apsolutizirao invalidiranu čovečnost uzetu kao da s nje ništa nije amputirano«.

kalemimo?«, savršeno tu na liniji pikasoovskog *simultanizma:* »Zašto se ne bismo naučili istovremenosti, zašto ne bi cela prošlost koju znamo, sva budućnost koju doslućujemo, učestvovala u svemu što u ovom, recimo, času osećamo da doživljujemo?«[11] Iznad svega hoće se simultanost, jer se hoće totalnost. Zahtev za totalnošću neizbežno vodi zahtevu za simultanošću. Metaforičnost Davičova jeste izraz ovog *totalizujućeg simultanizma,*[12] čija praksa jeste praksa totalnog sukoba sa svime što jeste; to je praksa metaforičarske duše kao praksa permanentne negacije. Revolucionar među nama jeste metaforičar među nama. On nema ni glog ni ružu. To je zavada sa glogom, u ime ruže, i sa ružom, u ime celovitosti njene, koja podrazumeva glog. Hteti i ružu i glog znači ne hteti ni ružu ni glog; ovo htenje ruže (kao budućnosti gloga) jeste htenje sadašnje budućnosti, njenog paradoksalnog ostvarivanja u sadašnjosti, to nemogućno vreme ili samu nemogućnost vremena. To je sukob sa vremenom, koji je u praksi sukob vremenskih sila (prošlosti i budućnosti), kao sukob ruže i gloga u glogu sadašnjosti; ono što ovde može da se vidi, to nije ni ruža ni glog.

To zbog toga i *nije gledanje već vidovitost.* Sposobnost ovog velikog metaforičara nije sposobnost gledanja, onako kako njegova sposobnost nije sposobnost za sadašnjost, ili kako njega u sadašnjosti »nema«. Ono što *za njega* jeste još nije (ili samo *potencijalno jeste).* Prava njegova stvarnost jeste ova potencijalna stvarnost, ali koja je zauvek s onu stranu stvarnosti, protivna njoj onako kako je protivna smrti, kako se užasava ostvarenja kao čistog svog poricanja. Ono što je za drugog osvojenje, za Daviča je promašaj; ako pobede ima, ona je uz druge, a ne uz njega. Tamo gde drugi može da nađe *svoju* sliku, i *svoj* zvuk, on nalazi metaforičko gorenje, vrtoglavo rušenje slika; tamo gde drugi nalaze slikovnicu, on nalazi film. Drugi će, upoređeni s njim, zakićeni ružom ili glogom, ipak izgledati kao siromasi pored bogataša; bogataš je on, jer je ovaj siromah koji ne može da ima ni ružu ni glog, *siromah i siromaštvo kao bogatstvo beskrajne maštovitosti* za kakvo ne zna nijedan svojinski duh, siromaštvo kao ovo obilje za koje zna samo glad, obilje gladi ali i

[11] *Jedno prepodne u kuhinji poetike;* u knjizi eseja *Pre podne,* izd. *Progres,* Novi Sad, 1960; *Sabrana dela,* knj. 5: *Poezija, otpori i neotpori.*

[12] »Ono što su neki kritičari nazivali višespratnošću metafore samo je danas pojmljiva simultanost čovekove totalnosti, istovremeni odjek njegovih emocija, misli, želja, sažetih u jednoj reči« (*Iskušenje poezije, Novi dani,* Sarajevo, 1. I 1962; *Pre podne).*

glad obilja, ta paradoksalnost onoga koji, htejući sve, ne pristaje ni na šta i kroz sve leti. Ni ruža ni glog neće Oskara Daviča koji ostaje *nigdeniković,* ali ne u socijalnom smislu te reči, izrečene u *Hani* (u jednom od najuzbudljivijih, i najpoznatijih, njenih trenutaka), već nigdeniković u ovom, apsolutnijem smislu, onaj koji nije nigde, ni u ruži ni u glogu, zavađen s njima u ovoj beskrajnoj žudnji za njima, on uvek u sukobu sa svetom u ime apsolutne ljubavi za njega, za njegovu totalnost koju svet odbija. Kao da nikada Davičo nije izašao, niti će ikada izaći, iz ove zavade sa svetom, jer kao da nikada nije izlazio, makar i samo na jedan jedincati trenutak, iz ovog sna o njegovoj totalnosti. Nema predaha u njegovom svetu. Sukobi su ovde »jezik« kojim govori ovaj zahtev za totalitetom, ili stvarnost totalnosti. Oni su udes zahteva za totalitetom. Kao što, u snu o svejedinstvu, Davičo za sve postojeće može da ima samo plameni metaforičarski bič, tako i sve postojeće za njega može da ima samo bič, i samo reč odbijanja. Nepomirljiv sa svetom onako kako je totalnost koju sanja nepomirljiva sa delimičnošću sposobnom, zaista, samo da sebe apsolutizuje, nasiljem nad drugim, takođe delimičnim sposobnostima i moćima, u svetu u kome čovek ubija čoveka, ali i sa čovekom u kome misao ubija san a san misao, Davičov *zahtev za totalitetom* je tvorac ovih sukobljavanja čoveka sa svetom ali i čoveka sa samim sobom. Princip njegovog duševnog života je princip sukoba. Princip njegove metafore je isti princip sukoba. Ako je Davičo, u vreme svog najgrozničavijeg sna o totalnosti, koji će se iskazati u ciklusu *Hana* (i u drugim pesmama napisanim posle robije a štampanim u Krležinom *Pečatu),*[13] a koji će kulminovati u trenutku pesama iz rata i revolucije *Višnja za zidom,*[14] dosegao metaforičku vrtoglavicu kakve nema ni kod koga drugog srpskog pesnika, nesumnjivo je da ga je u tu vrtoglavicu bacala ova žudnja za totalnošću, onako kako ga je bacala u sukobe sa svime što jeste ali i u ove sukobe sa samim vremenom. Kod njega tu nema oticanja, već ovog *vrtloženja volje činjenice i volje njenog preobražaja,* te dve volje koje su se uhvatile u kosti, u zagrljaj nerazrešiv. Pesma njegova, u najbujnije doba njegove metaforičnosti, jeste pesma ovakvog

[13] Posle *Hane,* Miroslav Krleža je objavio u *Pečatu* (1940, III, 13—15) trideset pesama Oskara Daviča: za njega, Davičo je bio »izvan svake sumnje najnadarenije pero koje se pojavilo na lirskoj ljevici u posljednjih petšest godina« *(Dijalektički antibarbarus, Pečat,* 1939, II, 8—9).

[14] *Višnja za zidom,* izd. *Novo pokolenje,* Beograd, 1950; *Sabrana dela,* knj. 4.

zagrljaja uzajamnom negacijom. Ta negacija ide, silom, iz činjenice, i iz ovog poricanja njenog. Nikada ovaj pesnik, koji je prošao magnoveno kroz nadrealizam, savršeno imun prema njegovom svetom pismu, nije uspevao da se iskaže suštinski linearno, oticanjem od stvarnosti činjenica niz matice sna kao niz matice reke što se od tih činjenica udaljuje. Nadrealistički pesnik, neko vreme njegov stariji sabrat, znao je za ovakva oticanja. Dodir njegov sa činjenicom je magnoven, ali prevashodno lak: pobeda nad njom je pobeda nad svešću koja je »svesna« te činjenice (ili kojom je činjenica svesna sebe). Kod Daviča toga nema. On ne može drugačije nego u sukob sa činjenicom. Žudan totalnog, on je bačen u ove sukobe, u ovo kolovratništvo negacije u kojoj činjenica preobražava se metaforički jedino zato što je uhvaćena u stvarni sukob s voljom njenog poricanja. Davičo je metaforičar po svojoj vernosti totalnom. On je metaforičar onako kako je totalitarist: za njega, pesma je svojevrsni čin totalizacije, način da se sve usamljeno-postojeće porekne i, procesom tog poricanja, preobrazi u novu stvarnost koja bi bila stvarnost totalnog sveta. Ovaj imperativ totalizacije vodio ga je metaforičarstvu. On je metaforičar onoliko koliko je revolucionar: nesmiljen, kairoski nepomirljiv čak ni sa osvojenim metaforama, u kojima vidi takođe opasnost činjenica što vrebaju otuda, iz tih osvojenih, upoznatih mesta. Grč bića njegove pesme je grč ovoga netom prošlog trenutka, ove otvorenosti, ovoga skoka od *moga* ka *ne-mom,* od datog ka *ne-datom.*

Pesma mu je, u toj svojoj metaforičnosti, zbog toga odlikovana vanrednom gustinom. Ona podseća na jedan plod velikog bogatstva, jakog mirisa, još jače boje. Ona je gusta kao krv proletnjeg voća, kao krv čoveka, kao krv »mladog životinjstva«, kao ovo krvavljenje sveta što, veran svojoj totalnosti, neveran je sebi takvom kakav jeste. Brzina njena je, na momente, upravo izvanredna. Jezik srpski kroz ovog pesnika dostigao je, u vremenu *Višnje za zidom* (čiji obrasci nalaze se već u *Hani),* najveću svoju brzinu: to je brzina kairoskog užasavanja od činjenice iskazane postignutom slikom, idejom, zvukom. To je totalnost koja traži sebe metaforičkom negacijom činjenice, ka sintezi koja, međutim, ugrožena sudbinom činjenice kao samom sudbinom smrti, i sama neprestano izmiče. To je zahtev za totalnošću koji vodi sukobu sa svetom, ali i sukobu svih mogućih delatnih silâ u duhu, u duševnosti: nema takvog metaforičkog dinamizma nigde kao kod Daviča u *Hani,* u *Višnji za zidom,* jer nema takve žudnje za totalnošću i takve sveopšte zaraćenosti

tvoračkih sila: silā oka sa silama zvuka, silā razumskog sa silama van-razumskog. Osuđivan, od dogmatske pseudo-marksističke kritike, kao propovednik (pesmom i člankom) takozvanog »iracionalizma«, on je nešto savršeno suprotno: duh u kome se dinamičnost dostiže sukobom svesnog i van-svesnoga, i čiji jezik je metaforički upravo linijom dinamike ovog sukoba. Ako je metaforičnost srpski jezik nalazio, pre Daviča, *rasejavanjem stvari racionalne svesti,* sposobnošću za spajanjem onoga što je, dotle, bilo nespojivo, to je uvek bilo (kao i u trenutku genija Disovog) posredstvom rasejavanja svesti, njenoga onemogućavanja (ili njene već date onemogućenosti) za punu koncentraciju. Metafora je, tamo, stvar ovoga rasejavanja. Metafora Davičova, međutim, nije metafora svesti u rasejavanju, već metafora svesti u sukobu sa van-svesnim. To je sasvim posebna, dotle nepoznata, *dinamička metafora ili metafora aktivnog duha.* Ovde svest dolazi do metaforičkog jezika putem svog ojačavanja, kroz sukobe sa svime što jeste, ali i kroz sukobe sa van-razumskom prazninom koja »ustaje« umesto razorenih, poreknutih stvari. Metaforičnost je tu ovo sukobljavanje svesnog i nesvesnog, u punoj aktivnosti duha. Ako je u vreme najviše metaforičnosti Davičove u doba *Višnje za zidom* (koje je doba revolucije koju je ovaj pesnik doživljavao, jedinstveno u srpskoj literaturi, kao zanos, kao *veliko gorenje strasti),* ritam tako udarno-agresivan, pa čak i metrički sveden na vanredno uprošćen obrazac »klasične« metrike, to je očito pod diktatom ove nužnosti sukoba date zahtevom za totalitetom. Vreme *Višnje za zidom* je vreme najvišeg revolucionarnog nadahnuća Davičovog, njegove najviše vere u totalitet, i zbog toga vreme najvišeg njegovog dinamizma, metaforičkog: sve iracionalno je ovde u zvučanju ovih ritmova, u tome ritmovanju koje podseća na ritmovanje *tam-tam prvobitnosti,* a sve racionalno je u slici koja kao da pokušava da se otme od ove iracionalnosti, i da je porekne u njoj samoj.

Slika, u ovim pesmama, jeste unutrašnja negacija zvuka. Ako je ovde uspostavljeno, s izvornošću duševnom i jezičkom, jedinstvo auditivnog i vizuelnog, ono je takvo samo kao *dinamičko* jedinstvo, u ovom sukobu iracionalnosti ritma i racionalnosti što sebe traži kroz sliku, tu prvu, najprimitivniju svoju formu. Ritmovi su nekakva najava poplave vanrazumskog koje bi sve da nas odnese; racionalnost je tu ugrožena, i u odbrani slikom, kao nekakva svest koja kroz ovu poplavu zvučno-iracionalnog pokušava da progleda. Intenzitet ritma, čak sâm vezani stih čijim klasičnim oblicima će se ovde posvetiti ovaj negdašnji nadrealist,

nametnuta je nužnošću ovog sukoba. Izvan tog ritma, izvesno je da takav sukob ne bi mogao da se ostvari. Pesma je čin totalizacije, jedan visoki napon energije duha, i duševnosti, koji se komprimuje u njoj. Reči su ovde ono što traži svoje udruživanje, svoje povezivanje u celinu. Asocijativne serije Davičove zbog toga su serije ove totalizacije, nekakvi njeni *činovi.* To nisu serije koje bi znale za proizvoljnost, onako kako nisu slobodne od sukoba datog i ne-datog, i iracionalnog i njemu protivnog (a u njemu samom) racionalnog momenta. *Tamo gde je sukob nema proizvoljnosti;* sukob je gradnja zakonitog, kao nužnog, koje je nužno po ritmu samog sukoba: jedan moment izaziva negacijom drugi, sebi strogo odgovarajući moment. Nema tu nikakve spoljne intervencije, čak ni samom početnom zamišlju pesme. Ma koliko da je, kao pesnik borbe, u *Višnji za zidom* koja peva juriš od kote do kote, Oskar Davičo pokušavao da se iskaže i neposrednim povikom borca (s primesama boračkog optimizma prema kome su vreme i iskustvo istorije neizbežno nepravedni), on tu nema nikad unapred datu pesničku ideju. Takva neka ideja onemogućila bi slobodno ispoljavanje dinamičkog bića pesme. Ona bi onemogućila slobodu ovog metaforisanja, nezavršivog, i ovih asocijativnih serija kojima jedna, menjajuća reč, menja druge reči menjajući se i sama (otkrićem njihovog prisustva u sebi samoj). Ideja, ma kakva bila, određuje krug asocijativnih serija, ako već ne i same te serije. Ona ih ograničava, a time ograničava i punoću *bića pesme kao bića totalizacije* što se vrši ovim asocijativnim serijama. Ideja nameće rečenicu reči; ona jemči prevlast rečenice nad rečju, ali samim tim i izvestan *raskol po volji* između rečenice i reči, a sa njime i izvesnu nesraslost među njima. Kod Daviča, okrenutog totalizaciji, reč je ona koja diktira rečenicu onoliko koliko je i diktirana njome. Ona se *otvara* drugoj reči, u koju prodire, onoliko koliko i ta druga reč prodire u nju. Otuda, odnos *atributivni* ovde se ukida. Nema centralne reči, koja zahteva taj atributivni odnos u kome centralna reč je atributski osvetljena drugim rečima, bitno nepromenjena u sebi samim svojim *centralizmom.* Željan totalnosti a jezički vanredno maštovit, ovaj pesnik metaforičkog preobražajnog poricanja, ka totalizaciji, ovim svojim anti-centralizmom u jeziku je na liniji najdelotvornijeg duhovnog pokreta moderne srpske poezije, koji je prorokovao i zagovarao njegov zemljak Stanislav Vinaver, a koji su sledili svi značajniji pesnici novijeg vremena, pokreta koji teži naglasku na rečenici, njenoj vlasnosti nad rečju (koja bi imala da bude samo jedan

njen element, onako kako je nota element muzičke fraze), suprotno svevlasnoj reči, sa svim njenim akcentima, i sa očuvanim dužinama, nad rečenicom, pre ratova 1912—1919. Ali tek s Davičovim prozrenjem, pesnički delotvornim, da je ova usamljena reč u stvari *centralistička* reč,[15] i tek s njegovom sposobnošću za negaciju svega postojećeg kao usamljeno-usamljujućeg, dolazi do *punog* likovanja jedinstva fraze, do pune gustine vanredno koherentnog jezika. On usamljenoj reči nije protivstavljao načelo muzičkog intuicionizma (kao pesnici prvog talasa modernizma), već načelo nemirenja sa postojeće-usamljenim. On je tražio reč koja će biti maksimalno otvorena, ne samo fonemski već i značenjem, reč koja se neće oslobađati od usamljenosti gorde, samoubilačke svoje taštine, posredstvom muzike, već koja će se istovremeno oslobađati i fonemski ali i značenjem. Otuda, on je nužno upućen na traženje *višesmislenosti* reči. Kad traži tu višesmislenost, on čini to isključivo po imperativu totalizacije, jer je pesma za njega, kao traženje jedinstva, uvek trenutak »na pragu akcije, stanje emotivnog ključanja na ivici osećanja i čina, na granici u ničijoj zemlji praznina između reči i dela koja su njihovo odsustvo.[16] Ma koliko da je (kao i sâm nadrealizam, uostalom, kroz čiju školu nije ni slep ni gluv prošao) bio okrenut tajanstvu, on je tajanstvo nalazio samo kao funkciju i izraz jedinstva čiji vernik je dokraja ostao. Jedino višesmislenost, koja je nužno ovo *tajanstvo*, omogućava povezivanje, u pesmi kao i u ljubavi; i pesma je, kao i ljubav, neprestano prevazilaženje usamljenosti prevazilaženjem datog identiteta ili date smislenosti: provala u tu usamljenost je provala kroz zidove konačnog značenja ili kroz zidove preciznosti. Preciznost je ono što razvejava tajnu, ali i ono što stvara usamljenost. Ona je nespojiva sa jedinstvom. *Precizna bića jesu usamljena bića.* Višesmislenost je ovde u funkciji otvaranja jedinstvu kao samoj ljubavi. Reči teže, putevima rečenice, drugim rečima, u kojima slute svoju novu budućnost i nove svoje mogućnosti, onako kako to čine bića putevima sveta. Sudbina pesme se zato ne završava na ravni sintaksičkoj, već počinje tek ispod te ravni, u ovom organskom tkivu produbljenih reči koje pronalaze svoj život samo tako što se odriču, prirodnom težnjom (koja je težnja samog bića), svoga taštog i otuđujućeg centralizma koji je mogućan, međutim, samo tamo gde je mogućna iluzija (smrtonosna) o konačnom njenom, večnom značenju kao konačnosti (večnosti) stvari koju znači (pa tako i sveta kome ta stvar upravo ovim značenjem pripada, i koji se kroz nju produžava). Reč se menja otvarajući se drugim rečima, prema kojima se ne odnosi kao gospodareća reč koju one imaju samo atributski da slede, već kao reč koja će prodreti u njih, menjajući je na putu ostvarivanja rečeničnog jedinstva za kakvo se dotle, u ovoj poeziji, nije znalo. Ovaj pesnik se prema rečima odnosi, uvek, kao prema delu celine koja treba ponovo da se vaspostavi, tako što će taj deo (ta reč) ovoj celini da se vrati. U tom smislu, kao ovaj »deo celine, napor da joj se vrati, reč je čovekov istočni greh, ne i njegovo iskupljenje«;[17] treba se vratiti jedinstvu: potrebno je da se ova reč vrati celini. Stvarnost u jeziku, kao stvarnost reči, jeste za ovoga pesnika neka takva stvarnost u znaku »istočnog greha«. Osnovno što je on doneo srpskoj poeziji, to je ovaj radikalno promenjen odnos prema rečima, u prvom redu prema njihovom centralizmu koji nalaže i zahteva atributivnost, to isključivo spoljašnje međusobno osvetljavanje reči, bez njihovog stupanja u dublje jedinstvo. Ovaj atributivni odnos reči prema reči on je ugrozio u samom korenu njegovom, ugrožavajući centralističku težnju reči. Njegova jezička mašta, koja je nesvakodnevna, u stvari je mašta ljubavna: anti-individualizam Davičov, koji se prenosi, sa snagom stihije, i na ravan reči, u oblast jezičku, jeste anti-individualizam ljubavi ili one buduće, tražene a nenađene totalnosti koja je osnovni izvor svake determinacije ovoga duha, pa i njegove determinacije u jeziku. Ako je reč pamćenje prošlosti što se produžava kroz nju, i što teži zatvaranju (svom ovekovečenju) u dato, aktuelno

[15] »Ranije, u težnji da ustoliči sebe, centralistička reč umela je da postane pesma tek kada bi postala svesna da ne izneverava svoj centralizam niti išta svoje, a ne kada bi bila prinuđena da odigra u asocijativnim serijama, podstaknutim drugom nekom reči, sasvim subalternu ulogu. Samopoimanje, relativisano i svedeno na sporednu ulogu atributivnosti, to jest metafore dodate drugoj reči da bi je objasnila i obeležila, kao i otkriće da u njene sposobnosti ulazi i nošenje tereta akcenta, usled čega reč postaje centar metaforizacije, kao i saznanje da svaka može postati atribut ili metafora ili slika ili obeležje ma kojoj drugoj reči da bi je objasnila i obeležila, kao i otkriće da u njene sposobnosti ulazi i nošenje tereta akcenta, usled čega reč postaje centar metaforizacije, kao i *»svežim lavovima«, Delo*, 1967, XIII, 1; *Poezija, otpori i neotpori).*

[16] »Otud se za mene, između ostalog, i postavlja u tako akutnoj formi potreba da izazovem u rečima stosmislenosti, oslobađavajući ih onih dvosmislenosti što se za njihova značenja hvataju kao čičkovi za rep jajara i položara« *(Objašnjenje Čovekovog čoveka,* 1955; *Pristojnosti).*

[17] *Post skriptum u vezi sa »svežim lavovima«*

njeno značenje kao u konačno značenje, ona je i ovo »pamćenje« neostvarene totalnosti kao pamćenje bića koje traži svoju totalnost, nesvodljivu, na dato, aktuelno značenje reči, niti na dati, aktuelni sintaksički vid koji je samo vid određenoga društvenog sloja reči. Reč pripada društvenosti, ali ona pripada i totalnosti, i ona upravo tako i jeste čovekova reč, pa i reč osloboditeljica: ona je u sukobu sa ovom društvenošću onoliko koliko je ta društvenost poricanje totalnosti bića.[18] Otuda, tu gde tajnu pronalazi, gotovo i ne tražeći je, ova višesmislenost nametnuta poricanjem atributivnog odnosa između reči, otvaranje reči ne ide samo gornjom, verbalnom linijom, već ide i linijom njene smislenosti. Ostaje se u zoni smisla, u sukobu sa datim smislom. Sloboda reči zato je sloboda u svetu, a ne sloboda u dada-šeširu,[19] reči nisu dadaističke reči na slobodi kao na plamenu proizvoljnosti, već su reči na slobodi ove nužnosti s kojom se otkriva jedna reč u drugoj reči, kao jedan potencijalni smisao u drugom smislu, mogućnom samo ovom višemislenošću čija unutrašnja zakonitost je, međutim, strogo određena. Asocijativnost Davičova je bujna, gotovo nezaustavljiva, ali ona je uvek bremenita nužnošću svojih nizova; pesma njegova je sloboda nužnosti onoga što, protiv svih zapreka (iskustva, inercije, težnje ka ovekovečenju postojećeg u svesti, u svetu), sebe ostvaruje. Biće pesme jeste biće ove *slobode nužnosti ili te nužne slobode.* Prevrat je tu neophodan, u odnosu na datu logičku strukturu; ali taj prevrat nije incidentaran, kao u tekstovima nadrealista: on nije slučajan spoj dve dotle nespojene reči, koje su izgledale i nespojive; on je sistem nužnosti koji se otkriva u jednom takvom slučaju. Tamo gde se nadrealistički

[18] »... reč nikada ni u jednoj autentičnoj pesmi ne može zaboraviti društvenost svog porekla ali ni činjenicu da je ona, društvenost, prirodno usavršiva nadoknada za čovekovu fetusnost i njenu biološku nedovoljnu adaptiranost i da je reč, prema tome, uvek varnica što se javlja u tački dodira i trenja između društvenosti kao relativnog ljudskog beskraja i čoveka kao jedne jedinke u tom beskraju, beskraju kojeg je ona i svesna budući ako ne sasvim isto što i on, a ono — deo njegove materije; ta reč u pesmi izabrala je oduvek i zauvek svoju stranu: u ime bića protiv odnosa u društvu koji ga ugrožavaju; u ime čoveka — za njih, te odnose, kad njihovi interesi kolidiraju u tačkama gde to mogu, u prilikama kad mogu i samo dok to mogu« *(Jedno prepodne u kuhinji poetike).*

[19] »... reči na slobodi upućivale su svojim neuspesima da se sloboda u poeziji ne daje na poklon i ne ostvaruje milostivim puštanjem reči na slobodu, da se ona osvaja i da se ona mora nalaziti u onom koji je osvaja pre no što će se ispoljiti kao sloboda, ali i tad, u svetu, a ne u dada-šeširu« (Isto).

pesnik zadovoljavao poezijom incidenta, kao ovih incidentarnih susreta reči, Davičo je pronalazio sistem, on je *sledio asocijativne serije* kojima je bremenit jedan ovakav spoj, jedan ovakav slučaj. On zna za slučaj, ali ne ostaje na njegovoj površini, u okvirima trenutka u kome se taj slučaj dešava. On ga sledi, kao potencijalnu stvarnost koju treba osloboditi iz jednog njenog dela u kome je sakrivena. Pesma je pretvaranje te potencijalne stvarnosti u »stvarnu« stvarnost. Otuda, ona deluje serijom prevrata, serijom ushićenja od nepredvidljivih metafora, ali istovremeno, i ništa manje, ona deluje i *nužnošću* koja se otkriva u tim serijama. Ona ima svoje unutrašnje jezgro i svoju zakonitost. To nije rečenica koju gradi obogovljeni nadrealistički slučaj, onaj koji oslobađa reči od tiranije aktuelne logičke strukture za njihovo ulaženje u nove, nepredviđene odnose, ali koji ne sledi suštinu tih odnosa, tako da rečenica tu ne ide istovremeno s uspostavljanjem ovih odnosa između reči, već nezavisno od reči, kao jedna po sebi data volja. U ovome se rečenica Davičova, čak i u nekoliko trenutaka njegovoga čistog nadrealizma, značajno razlikuje od »klasične« nadrealističke rečenice u kojoj nema dublje, unutrašnjom zakonitošću nametnute saradnje među rečima, već ima samo *incidentarnih spojeva;* ovi spojevi su, nesumnjivo, preobražajni, ali na njima se sve i završava: mogućnost preobražaja (kao jedan određeni »model«), koja se tu nudi, ne sledi se sistematski; tu se ne ide produbljavanju ovoga susreta kroz nove asocijativne nizove, zasnovane na njemu, a koji bi činili pesmu. Kod Daviča, slučaj će često doneti jednu takvu novu mogućnost, neočekivanim susretom dve reči, ali tako što se taj susret otima od sudbine incidenta, od sudbine trenutka, što on prerasta *u trajanje jednog sistema,* čitave jedne serije promena, asocijativnim nizovima koji predstavljaju buket pesme, *žarki buket u njegovom granjanju,* tako da, po zakonitosti tih asocijativnih nizova, pesma dobija svoju materijalnu jedinstvenost, onu gustinu, onu koherentnost koju, najčešće, nema u nadrealizmu. Asocijacija koja je kod nadrealističkog pesnika magnovena, svedena na brzi susret dve reči, koji se dalje ne razvija i ne koristi (u nadrealizmu to je uvek jedna naslućena ali neiskorišćena sloboda, ili sloboda koja proždire samu sebe, tako da je pesma obećanje pesme koje propada, ili propadanje pesme), kod Daviča se produbljuje: pesma je ovo produbljivanje metafore sistemom asocijacija, tako da se između rečenice i reči uspostavlja najprisnija saradnja: volja reči i volja rečenice nisu

dve odvojene volje, kao što je to najčešće u nadrealizmu.[20] One su jedinstvene jer su date jedna drugom. Rečenica je otkrivanje slobode, kao nužnosti određenog metaforičkog preobražaja reči. Još u najranije svoje pesničko doba, kada je u nadrealizmu tražio sebe, Davičo je ispoljavao težnju ka dosezanju bića pesme kao bića jedinstva. Čak i onda kad je pesma lišena neposredne smislenosti, kao nezanemarljivog činioca jedinstva, ona je *zahvaćena* ovom težnjom: uvek je tu osetan pokret zaokružavanja, pokret povezivanja svega, protivan sili dispersije koja je tu data neminovno, samim slepilom iracionalnog činioca:

Ruke umrljane u blatu i mir na grani
Osvrnuo se za svojom senkom
I video pogled koso se sjaji
U cik zore izmileo krik
Plašiš se, šta li?

(Brodolom).[21] Stihovi u tekstu *Ostrva koja plove kao:*[22]

Bele ljubičice
bele kao krila anđela čiste devojčice
U krevetu belom od perja, ptice.
Suze, izvori bola,

[20] Davičova reč, i u vreme njegovog nadrealizma, ima *svoju* rečenicu (u stihu). Reč Davičovih nadrealističkih drugova *najčešće* nema svoju rečenicu: ona ne samo što sa njome nije srasla već joj se protivi, a poetsko koje se tu otkriva, u iznenadnim mogućnostima jezika (reči), jeste incidentarno, neka vrsta prenerażenja od incidenta u sukobu ove rečenice i reči. Rečenica tu teče, kao nekakva »čista« sintaksička nužnost, bez *svojih* reči; reč, zahvaćena tim oticanjem ove »čiste« sintakse, kao nekakvog slobodnog toka koji je, međutim, prazan jer je bez svoje reči, jeste reč koju ova rečenica ne očekuje: saradnja između reči i rečenice ne postoji, već postoji jedna duboka tuđost, koju slučaj samo incidentarno prevazilazi, i to šokom što dolazi od otkrića mogućnosti onoga što je dotle shvatano, doživljavano kao izvan svakog iskustva i ideje mogućnog. To je razaranje lažnog sklada sveta i bića (rečenice i reči), ovim otkrivanjem veza kao isključivo slučajnih, ali to nije i mogućnost prevladavanja tuđosti reči i rečenice koja reprodukuje tuđost bića i društvenosti, njihovu pocepanost koja se javlja ovde kao osnova ove pocepanosti u samom čoveku ili u samom njegovom jeziku. To je čovek koji nema svoju rečenicu (i čija rečenica nema svoju reč) onako kako ovaj čovek nema svoju društvenost i svoj svet. Njegova poezija je svest o ovoj tuđosti, koja se paroksistički naglašava i produbljuje. On neće saobraćanje sa svetom koji ga neće.

[21] *Tragovi*, 1929, br. 2; *Sabrana dela*, 1.

[22] *Tragovi*, 1929, br. 3.

Velike suze kao marjaš milosrđa
Zagrlite me.
Grudi su mi šire od puta
Kojim hodaju vojnici što nose u naručju smrt.
Pobeći ću s vama na krilima anđela belih
Na mirisu ljubičica uvelih, gore;
List kao voda izvorna
Putem nesrećnika
Kada ćete me poljubiti,

savršeno su u osnovnom duhu Davičove poezije, na tragu njene budućnosti koju dozivaju, ostvarujući je već, i to pre svega ovom nužnošću metaforičko-asocijativnih nizova koji deluju otkrićem *novine* (kao i metafora najsrećnijih trenutaka nadrealizma), ali koji istovremeno nude i senzaciju *ubedljivosti te novine* kao ovako nužne jer jedino moguće: ono što najviše pleni, u brzini ovih vegetativno bujnih širenja reči (kao širenja horizonta sveta u nama, pred nama), otkrivanjem jednog pre Davičа neslućenog obilja, jedne do njega nepoznate snage plodnosti, to je upravo snaga ovog obilja i ove plodnosti, ali snaga koja je nezamisliva izvan ovog momenta nužnosti (ili zakonitosti) u granjanju rečenice, kroz stihove i strofe. To je ova krajnja tačnost ili osećaj neumitnosti koji se tu ostvaruje, ta tačnost i ta neumitnost koju poznaje svaki rast organske materije, svaki trenutak života prirode. Osećanje, koje se tu rađa, i koje ostaje jedinstveno, u svojoj osnovi netaknuto bez obzira na aktuelni trenutak osećanja koje pesma kazuje i izaziva, jeste *osećanje saučestvovanja u jednom prirodnom činu.* Davičova pesma je prirodan čin u tome smislu što je čin ove ničim sputane nužnosti jednoga rasta, one ubedljivosti slobodnog organskog samo-ostvarivanja, kojim se iskazuje sloboda kao nužnost onoga što biva, a ne sloboda kao proizvoljnost. To je priroda jer je sloboda ove nužnosti (ovog zakona) na delu, priroda kao sama sloboda, ili sloboda kao ova priroda. Sloboda pesme je sloboda ove nužnosti (asocijativnog toka, metaforičkim preobražavanjem svega datog); metafora Davičova deluje prevratnički jer je racionalno nepredvidljiva, onako kako su vegetativni oblici, u njihovom rastu, nepredvidljivi, ali ona nikad ne prekida tok pesme, već ga »prenosi« dalje (onako kako se unutrašnje jedinstvo biljke prenosi iz jednoga u drugi njen oblik). Metafore pripadaju celini pesme onako kako delovi organske materije pripadaju njoj, kao »celini«: jednom unutrašnjom nužnošću koja, ovako nepredvidljiva jer je organ-

ska, iskazuje se svojom neočekivanošću. Čitanje Davičove metaforičke pesme jeste čitanje ove unutrašnje nužnosti metafore i asocijativnog niza kroz neočekivanost njihovu. To je uvek isto »prepoznavanje« nužnog u slobodnom, neminovno-zakonitom (i zakonosnom) u onome što se učinilo kao proizvoljno, i upravo zato ono i jeste stvarno otkriće: nema stvarnog otkrića tamo gde nema neočekivanosti (pojam otkrića sadržava pojam neočekivanog), ali ga nema ni izvan stvarnog sadržaja ili, tačnije, izvan sveta: otkriće je otkriće nepoznato-neočekivanog, a stvarnog, i u tom smislu nužnog. U duhu otkrića sreću se prevratničko i nužno, nemogućno i mogućno, prepoznajući se jedno u drugom. Najviše znanje i umenje ovoga pesnika otuda kao da je u tome: on zna, kao niko ni pre ni posle njega, *za iznenađenje koje ne cepa pesmu.*

U vreme *Hane,* koje je vreme tvorački zrelog osvajanja ovih serija prevratničkih trenutaka, Davičo je već dolazio do vrhunca te svoje moći, tako jedinstvene u srpskoj poeziji, moći za liriku *kontinualnog diskontinuiteta,* za liriku koja je, s onu stranu unapred date ideje, jedan međusobno povezani niz prevratničkih trenutaka, od kojih međutim nijedan nije proizvoljan (zbog čega je tu niz i mogućan, odnosno stvaran), ali tako što svaki ima, ipak, u času kad se objavljuje, svu snagu nepredvidljivosti. Ova prevratništva su iracionalno-diskontinualna; ona su sama *objava* slobode; nužnost, međutim, njihova (koja se otkriva naknadno, prodiranjem u celinu pesme, osvajanjem svesti o toj celini), jeste racionalnost ove slobode, ili sama ta sloboda, njen unutrašnji kontinuitet. To je uvek serija prevrata, protiv tiranstva *date* logičke strukture, serija koja je, međutim, delo jedne nužnosti u toku, jedne kontinualne volje ove nužnosti kao unutrašnje evolucije koja se izražava naglim, udarnim skokovima. Do Daviča, do njegove *Hane,* nije bilo u srpskoj poeziji (a pogotovo ne u obliku soneta) takve nepredvidljivosti bokorenja osnovnog impulsa i duševnog motiva pesme, takvog *vizionarskog automatizma,* ali nije bilo ni takve povezanosti (takve gustine i punoće vizije) svega što se ovde kao nepredvidljivo objavljuje i svojom nužnošću prepoznaje u datom, dozivajući buduće tokovima asocijativnih serija koji su tokovi ove celine kao ove nužnosti u ostvarivanju. Davičo je uspevao da iznenadnost neočekivane veze, koja sama sobom deluje kao čisti prodor iracionalnosti, kao pauza u svetu suprotna svakom sistemu i svakome povezivanju u celinu, otkrije kao vezivnu snagu: njegove veze koje u prvom času deluju kao rastavne pauze, otkrivaju se, tokovima pesme, u

svoj svojoj *materijalnoj moći.* To je, u stvari, poricanje pauze ili poricanje praznine, i to kroz njih i u njima samima: rad materije, i njenih osnovnih zakona, ne prestaje nigde, i nikada: i tamo gde izgleda da je ponor, jeste neko dodirivanje, neka mogućnost prelaska. I tamo gde sve izgleda kao da je rastavljeno zauvek, ima nekog povezivanja, nekog spajanja. *Svaka jeka ima tu svog odjeka.* Svaki trenutak asocijacija jeste deo koji pripada stvarnoj celini pesme, koja je celina jedne nužnosti (i *po* toj nužnosti), ali ne ugrožavajući time slobodan budući tok pesme. Davičo je uspeo, sa sluhom za ove asocijativne nizove (kao sluhom za jedinstvo sveta koje se doziva kroz jedinstvo pesme), za te nizove koje je otkrivao ponekad sadržane u jednoj jedinoj vezi reči (kao njenu potencijalnu stvarnost), u jednom jedinom odlomku stiha, da izmiri pesmu (kao sistem) sa iznenadnošću neočekivanog obrta; on je uspevao da racionalnost onoga što je nužno izmiri sa iracionalnošću ovog neočekivanog prevrata, *otkrivajući u iracionalnom njegovu unutrašnju, skrivenu racionalnost što je, u njegovoj najbitnijoj pesmi, otkrivanje nužnosti u slobodi:*

Pod runom bonace medvedi od leda
po dnu love ostvom školjke i škrgavce.
I čitave lađe, jarboli, bez reda
plove im kroz glave s posadom naglavce.

Zeleni mlaz riba i senke goveda
prošli su ko jeza kroz alge i prstavce.
Iz srca dubokog i budnog medveda
krupne surle plime idu u sve pravce.

I nose na čelu lavlji lik gubavca,
krv i gnev sa lica bolesna i bleda,
vreli kaput dana za mraz goluždravca,

starog pasoglavca, zubatog grbavca
što zna kako grozno dno mora izgleda
kada gladna vesla grize gladna beda

(*Hana,* pesma 11). Kroz sve teče, nezadrživo, kao nekakva praosnova pesme, ushićenje što ne prestaje ni onda kada pesma peva crne zavese, smrt i nasilje: kod Daviča znanje o svetu nikad nije jače od ushićenja kojim gori njegov metaforičko-asocijativni duh, obuzet vrtlozima sveopšteg preobražaja i sveopšteg među-

sobnog dozivanja i povezivanja. Smrt nije jača od metafore. Tamo gde ima metafore, smrt nema »poslednju vlast«. Preobražaj i smrt su nepomirljivi. Ako je preobražaj nemoguć bez smrti (onoga što se menja), smrt je samo njegova *poslenica*, neka vrsta njegovog sredstva. Ona je njegova služavka koja nikad neće postati svevlasna gospodarica. I usred znanja rugobnog sveta, rugobne gluposti i nasilja, teče nesmanjenom snagom ova moć povezivanja: smrt ne samo što ne zaustavlja ove asocijativne serije, kroz nabujalu plimu metaforičnosti, već ih čak podstiče, kao nekakvu iskonsku strast života. Ona je u njihovoj službi. Smrt služi životu, njegovom pokretu i njegovim menama, onako kako služi metafori. Znanje smrti je ovde nemogućno. Onako kako je smrt funkcija strasnog gorenja ili funkcija metafore, to znanje je za ovog metaforičara uvek jedno znanje u *metaforičkom jeziku* kao jeziku ljubavi koja, kazujući i smrt, svejedno ponovo je na svom poslu sveopšteg povezivanja. Jezik je ovde jači od smrti. To znanje nije jače od ovoga metaforičkog jezika, ono ne uspeva da ga nadvlada, da ga obeshrabri, da ga izvede iz bokoraste višesmislenosti svega što se u svetu, kroz jezik, otvara jedno drugom, u jednosmernost, u linearnost reči kojom ono jedino ume i pristaje da govori. Na dnu stiha:

Kažem — smrt, a ljubim usnom ko predeo

(u pesmi *Kažem — smrt, a ljubim),*[23] nataloženo je ovo iskustvo metaforičke totalizacije koja je neizbežno bokorenje tvoračkog nagona kao samog nagona života i tamo gde je svest, gde je znanje o zauvek prosutoj krvi. Kada se ovim jezikom, ovom *usnom ko predeo* dotiče i sama ta krv:

Krv — vrisnula majka iz leša dečaka,
krv — otac podzemni, sa srcem ko nokti

(Posle muka),[24] ni ona, ta krv, ne može da ostane ono što jeste, prosuta krv, a najmanje »samo« krv. I ona se preobražava, makar i jezom, makar i krizom, u samoj sebi; i ona se razbuktava u jedan *predeo:* ona je ta vrisnula majka ovde, iz leša dečaka, ta majka u tom lešu ili taj vrisak života za životom, to prisustvo nemirenja, to podsećanje, majkom, na rođenje, ta strava podzemlja, u vizionarenju koje, na trenutke, dostiže najstravičnije vizije pakla, ali koje prevazilazi smrt, i prosutu krv, koje ih »ne zna« onako kako ne zna ništa što jeste, u nemirenju s njim. Ovo nemirenje je zato nemirenje sa znanjem, pa i nemirenje sa istinom; metaforički Davičo, u najvišim svojim trenucima, upućen je ne-znanju. Moment metafore i kod njega pretpostavlja moment neznanja: najviše njeno znanje jeste ovo neznanje. Pre njega, u najznačajnijoj svojoj epohi, kod Disa, metafora je bila data *nemoći* za znanje, nesposobnošću za koncentraciju; kod njega, ona je data nemirenjem sa znanjem, po cenu otimanja od znanja, spaljivanjem svega što se zna ali i samog duha znanja koji postaje duh neznanja ili duh znanja nepostojećeg (kao nepostojeće totalnosti čovekovog čoveka i čovekovog sveta). Vizionarni duh Davičov koji *kroz nas* vidi totalnost, od jednog do drugog sukoba, obdaren je neznanjem basnoslovno: njegovo znanje totalnosti jeste neznanje nas (koji za njega samo smo nekakvi oblici delimičnosti). Jedino ovakav duh ne-znanja sanja san o totalnosti, i jedino on može da je zna i, čak, da je »vidi«.

To je vera u jedinstvo, ili vera u svet, s onu stranu svakog konačnog znanja o svetu, i protiv tog znanja, koja jedino je ovako sposobna da vidi svet jer je slepa za postojeće kao za stvarnost stvari, pojedinačnosti, razdeljenosti. Znanje je znanje pocepane stvarnosti, raslojenog sveta. Ono zato i ne zna stvarnost već samo stvari. Vera je uvek traženje jedinstva sad razjedinjenog sveta; ma koja, i ma kakva, ona je vera u svet. Bez nje, svet je nevidljiv. Bez nje, on je samo jedna *ideja bez tela,* usred stvarnosti pojedinačno-usamljenog, nepovezanog. Vera je nemirenje sa svetom kao predstavom. Ona je traženje *tela* sveta, pokušaj izlaska sveta iz ideje u stvarnost, i zato pokušaj *rođenja* sveta u duhu, neizbežni pokušaj uništenja razlike između ideje o svetu i same stvarnosti sveta, pokušaj duha da postane *svetski* duh. Metaforisanje je kod Davića ova *vera u svet,* ta vera na delu; ujedinjavanje činjenica sveta, i činjenica duha, tako je istovremeno i ovo ujedinjavanje duha i sveta, ili ovo preobražavanje duha u svet. Svaki trenutak pesme uvek je zbog toga jedan *stepen više* u tom po-svećenju subjekta. Pokret ove asocijacije je uvek *pokret naviše:*

Sa mojih usnica izleću varnice
Brze ko trzaji strasti, snop mirisa,
ljeskave ko zvezde, pa ko lastavice
hrle da te grle srcem bez obrisa;

[23] *Višnja za zidom*
[24] U istoj knjizi.

Usne s perajima munja koje strme
vododelnicama, rekama u žaru,
usne — delte vatri, matice bez krme,
s tisuć sisa svoda, s nebom na ugaru.[25]

To je *progresivna asocijativnost,* od nižega ka višem, kao put subjekta njegovim preobražajem u svet, njegovim po-svećenjem. To je asocijativnost tipično religijska, tehnika tipično religiskog duševnog stava. U tome kao da je osnovica Davičove pustolovine, njen *ugaoni kamen,* pra-stav svakog njegovog stava, pred svetom i pred sobom, u svetu i u jeziku: verovanje kao *verovanje u čudo,* verovanje bezazleno-nepomirljivog duha ili duha genija detinjstva. Taj duh otkriva se ovde, kroz Daviča, kao religijski duh, a sâm ovaj religijski duhovni stav, opet, potvrđuje se tako kao stav nemoguć bez ovoga genija detinjstva, tog *genija neznanja kao znanja čuda,* i zato jedino mogućnog genija pobune. Samo je genije detinjstva genije pobune. Gde njega nema, odsustvuje i pobuna, ili je ona prividna.[26] Samo je on pobuna, jer je verovanje u čudo nad čudima: da

[25] *Usne; Višnja za zidom.* — Usnice s kojih izleću varnice, u ovom hrljenju ka zagrljaju koji bi bio sveobuhvatan, koji bi obuhvatio sav svet, pretvaraju se u »usne s perajima munja«, metaforom koja je rađanje, i objava, jednog novog *predela* (pesma počinje stihom: »Kažem — smrt, a ljubim usnom ko predeo«), ovoga u kome se sreću svet ispod zemljine površine, tamni i gluvi svet mora, asociranog ribljim perajima, i svet nebesa, asociranog munjama, na putu ka tome da postanu »delte vatri s tisuć sisa svoda, / s nebom na ugaru«. Varnica s usne, *jezička* varnica, pretvara se u svetski požar, u kosmičko gorenje: to je čovek koji, *plamenom jezika,* postaje svet. Jezik je ovde venčanje čoveka i sveta.

[26] Ovog verovanja u čudo nema kod drugih pesnika leve revolucionarne ideologije; oni su nemaštoviti, lišeni metaforičnosti i lišeni humora. Oni se bune protiv sveta, i pozivaju na svetski prevrat, ali nisu u stanju da se pobune ni protiv jedne jedine činjenice tog sveta, makar i najbeznačajnije, što pada u njihovu svest, njihov vid i njihov sluh: njihov racionalizam, koji se pravdao najčešće pozivanjem na nužnu »jasnost«, u službi buđenja revolucionarne svesti, jeste delo ove kapitulacije pred činjenicama, pred njihovom snagom. Poredak sveta se ovde optužuje, ali i *kroz* te optužbe (najčešće novinarske retorike, kao kod J. Popovića ili Ć. Minderovića), on dalje traje kao poredak savršeno nepromenjen, čak i neugrožen na ravni duševnoj. On čuva svoje determinante, svoj paralelogram sila u svesti, koja ostaje neizmenjena. On čuva dati kontinuitet činjenica, kao datu »sintaksičku« formu svesti, u rečenici neizmenjenoj, s rečima zatečenim takve kakve jesu, ne samo otiscí jednoga sveta već i prenosnici njegove volje, jedno pamćenje tog sveta što dalje iz njih zrači. Tu nema metaforičkog prevrata, jer ima ovog svevlasnog kontinuiteta. Svuda gde se čuva data struktura svesti, čuva se ovaj dati kontinuitet, kao tok te svesti, racionalizovane po merama datoga »iskustva« (date razlike između onoga što se oglašava za

će iz najmračnijeg zla da se rodi najviše dobro, da je svet razjedinjenosti hrana za svet sutrašnjeg jedinstva, da će mržnja da se preobrazi u ljubav, velikim zanosom tvoračkog poricanja onoga što jeste, velikim preobražajima, kao što se larva, postajući gusenica, preobražava u leptira.[27] Jedino ovaj čovek vere,

mogućno, i zato dozvoljeno, i onoga što se oglašava kao nemogućno i zato zabranjeno), i svuda tu volja za kontinuitetom je anti-metaforička volja, ona se protivi metafori onako kako se protivi zevu diskontinualnoga bez koga nema metafore, kao prekida u ovome kontinuitetu, kao izazova praznine (ništavila) u njemu. Otuda je kod pesnika pokreta takozvane »socijalne« literature (kasnije literature »novoga realizma«), koji se s Davičom nikada nisu pomirili, sve u znaku jedne starmalosti, jedne staračke mrzovoljnosti. Tu genije detinjstva nije ni mahnuo krilom, ni dodirnuo makar svojom senkom ove duše. Bez humora, kome se protive onako kako se protive izazovu »diskontinualnog« kao »iracionalnog«, ovi anti-metaforičari su ogrezli u duševnom konzervatizmu, koji sabratski dele sa pesnicima otvorenog, svesnog konzervatizma. Oni su za »razum« i »razumnost«, na koje se »star svet«, kao svet zatvoren u svoje iskustvo, u svoje znanje mogućnog i nemogućnog, uvek poziva u sukobu s genijem detinjstva. Oni u Daviču vide kockara s besmislom, koji igra u sve blago revolucije, nepromišljeno, a možda i iz nekog anarhističkog inata koji oni vide u ovome dozivanju »besmisla«, ubeđeni da je revolucija mogućna u duhu datoga smisla kao nekakvog večitog smisla. Za njih nema progresije smisla, njegovog preobražaja. Smisleno se zna, jer se zna šta je besmisleno. Današnje smisleno za njih nije ono što jeste: jučerašnja besmislenost, progonjena ognjem i mačem u ime aktuelnog smisla. Svet, tako, treba da se promeni, ali bez promena u samim prostorima smislenog i besmislenog, racionalnog i »iracionalnog«: promene sveta nisu i naše promene. Svet je nešto izvan nas; svet se menja, i promenićemo ga mi koji se, međutim, ovako ne menjamo. Na ravni poezije, to je čisto osporavanje duha slobode, nasilje nad njom koje, savršeno bez obzira kakvim motivima da se objašnjava, ostaje to što jeste: nasilje. (I nasilje »u ime« revolucije jeste nasilje, i zato je anti-revolucionarno: demistifikacija staljinizma to je vanredno jasno pokazala i dokazala; u *ime* revolucije može se biti kontra-revolucionar isto koliko i revolucionar.) Ako revolucija nalazi jedan mogućni svoj jezik u poeziji Oskara Daviča, nalazi ga kroz ovu njegovu sposobnost za genije detinjstva (kao genija pobune koji je genije metafore i humora), za diskontinuitet onoliko koliko je on protiv *datoga* kontinuiteta, na putu ka *novome* kontinuitetu koga van metafizičkog preobražaja (posredstvom humorno-diskontinualnog skoka) nema niti može biti.

[27] To je Daviča ushićavalo i u biološkom svetu: zakon mutacije oblika opsedao ga je kao jedan od osnovnih zakona prirodnog stvaranja. (Pesma bi imala, metaforičko-asocijativnim preobražajima, da »kopira« prirodu, ali ne *spolja,* kao niz statičnih slika, prividno gotovih oblika, već iznutra, u samom tvoraštvu.) Ovu metaforu o larvi, gusenici i leptiru ponovio je on u nekoliko mahova: ona je na samim njegovim pesničkim počecima, prva rečenica u plaketi *Anatomija, Izdanja nadrealista,* Beograd, 1930; *Sabrana dela,* knj. 1): »Bila si prvo larva i njena lutka pa dete«, a zatim kasnije, u *Flori* (izd. *Nolit,* Beograd, 1955; *Sabrana dela,* knj. 10): »leptir možda drhti tako nad tučkom guseničave glave« *(Prkos noći),* »leptirske zastave ne lepršaju sa koplja gusenica« *(Za druge).*

kao *vere u stvaranje* koje je nemogućno bez čuda preobražaja, i koji je *prirodan čovek zato što je čovek čuda isto koliko i sama priroda* (po mogućnosti preobražaja on je u prirodi), može da vidi ono što mi ne vidimo, to kako

Iz zaklanog grla odmetnik izleće

(Zvezda nad vrhom),[28] i da, ovako obuzet zakonom sveopšteg preobražaja, sanja kao ovaj pesnik nemirenja (u pesmi *Javni snovi):*[29]

Sanjam da sam buna zbita u rov uzak,
pritisnuta nebom u jaje ptičije,
gde rastem pod ljuskom zgrčen, dok ko pljusak
mesto mene svet iz mene ne probije.

Jedino on može u svom snu o totalnosti kao sopstvenom po-svećenju koje je po-čovečenje sveta, da veruje u ovo preobražavanje ptičijeg jajeta u svet, on kod koga sve se preobražava, i *biva poezijom jer se čudom preobražava,* i ukoliko se preobražava, ta poezija koja je *čudo na delu,* u snu o nekakvoj ovakvoj eksploziji pobunom komprimovanih energijâ. Tu se neće, i *ne može da se hoće,* jezik kao oticanje, mirnim tokovima, onoliko koliko se hoće skokoviti napredak mutacijom, naglim preobražajima; njegova energija kao da se zadržava, po cenu najviših napora bića, jer se hoće jezik kao eksplozija izazvana ovim sažimanjem energije do preko granice mogućnog, do *vrhovne prevratničke maštovitosti eksplozije* koja jedino ovako, prskanjem, raznošenjem datog (pa i pesnikove date svesti), ostvaruje svet. Herojski stav nije anti-prirodan već jedino prirodan: on je stav ovog samoponištenja datog u slavu ne-datog, kao samo-poništenja nižeg u slavu višeg. Komprimovanje jezičkih sila je tu veliko, a brzina asocijativnih kruženja, pod kamdžijama volje za totalnošću, jeste brzina za koju je sposobna samo neizbežna eksplozija ovako do prskanja dovedene energije jezika. Serija metaforičko-asocijativnih preobražaja pesme je serija ovakvih eksplozija što »pale« jedna drugu. Pesma je, u najvišim trenucima Davičove metaforičnosti, kao u najvišim trenucima njegove

[28] *Višnja za zidom*
[29] Isto.

religioznosti, zbog toga vanredno zatvorenog oblika: ovo »jaje ptičije« iz koga ima, eksplozijom energije jezika i duha komprimovanih u njega, da se rodi svet svejedinstva.[30] Nema tu straha

[30] Pesma Davičova, u knjizi *Višnja za zidom,* gotovo kao da ponavlja ovaj udes ljuske jajeta: ona ima jednu zaokruženost što zaista podseća na zaokruženost idealno zatvorene forme jajeta, i koja kao da je nametnuta ovim nalogom za silnom kompresijom, za sakupljanjem energije, za zatvaranjem u obim što manjeg prečnika, a za silinu buduće eksplozije, ovoga eksplozivnog preobražavanja lično-pojedinačnog u svet. To zahtev za totalitetom traži ovu eksploziju, a sa njom i ovaj oblik idealno zatvoren, koji jedino omogućava ovakvo skupljanje, ovakav silni *naboj* energije. Ako je zahtev za totalitetom zahtev za apsolutnom slobodom (kao slobodom od svakog ograničenja), onda je on paradoksalno i zahtev za ovakvim, idealno zatvorenim oblikom, a ne za slobodnom formom. U tome se krije i osnovni razlog Davičovog »povratka« klasičnoj formi, pa i formi soneta, a tu je negde možda i razlog što ga je privukao Tin Ujević čija klasična, upravo parnasovska, metrika je pre svega sredstvo za ovo komprimovanje energije duha i energije jezika, kakvo je nemogućno, izgleda, u slobodnom stihu. Ako je Ujević u strogom obrascu tražio odbranu od gubljenja u religijskoj apsolutnosti, nepomirljivoj sa svešću i sa jezikom, pa i sa ma kakvim oblikom, on je tu, takođe, nalazio ovaj visoki energetski napon, ovo skupljanje »zadržanih sila bića«, njihovim ovakvim skupljanjem sve do granice eksplozije, tako da je govor pražnjenje ovih silno komprimovanih sila bića i jezika, na samoj granici između nemosti i eksplozije što bi odvela u neizrecivost, govor uvek između izrecivog i neizrecivog, kao na samoj granici bića i ne-bića. (Biće zatvoreno u ovaj strogi metrički obrazac jeste »buna zbita u rov uzak«.) Ponornost, udarnost slika, u kojima uvek ima nečega noćničko-vizionarskog, rođenog kao u halucinacijama, dolazi pre svega od toga; sve je uvek u ovoj velikoj napetosti, između statičnog i apsolutno-dinamičnog, u podjednakom otporu ćutanju i ovoj eksploziji, i zato uvek s velikim naponom. Ono ujednačeno-damarajuće, što doseže ponekada, ne retko, monotoniju skandiranja, svodeći muziku na njen osnovni, gotovo dogmatski postavljeni obrazac ritma, s klasičnim metrom i stopom, tu je neizbežno. Ono se javlja i kod Davića, i njega nameće isto kao i kod Ujevića ovaj zahtev za komprimovanjem energija, zahtev koji vodi do na sâm rub eksplozije, kada *snaga* koja se tu dostiže jeste podjednako snaga odolevanja ovoj eksploziji i snaga same energije koja njoj stremi, ili snaga otpora ovoj energiji ravna njenom intenzitetu. Ovaj ateistički nadrealist i komunist se samim zahtevom za totalnošću našao neizbežno na istom putu klasične metrike kao katolički mistik Ujević čije katoličanstvo je takođe san o totalnosti, o jedinstvenom svetu, o apsolutnoj ljubavi: zahtev za totalnošću izražava se i dokazuje *kao vera* upravo ovom nužnošću klasičnog metra i klasičnog oblika. Taj zahtev za totalnošću, ta samo-ljubav ljubavi vodi ovoj tački gde se sreću *implozija i eksplozija.* Snaga asocijativnosti je upravo od ovog napona što tu nastaje; ona ponavlja snagu mašte zatvorenog bića: kao da biće mora da bude sapeto, zatvoreno među nekakve sopstvene svoje zidove, kao da njegova težnja ka izrazu mora da ima podjednaku protivtežnju bezizraza, otpora govoru, ali u njemu samom, da bi tek tu mašta jezička mogla da dođe do pune svoje snage, i da bi tek tu asocijativnost dostigla punu svoju brzinu. Ako je već moguće porediti Davića sa Ujevićem, po ovom zahtevu za totalnošću koji vodi susretu implozije i eksplozije, zatvaranjem bića u strogi poredak ritma i metra, zatvaranjem koje je asketski mobilizatorsko,

od sopstvenog nestanka već (tipično religijski) upravo žudnje za nestankom, s tim što to i nije stvarni nestanak, onako kako ni

na liniji ovoga povećavanja unutrašnje energije jezika, energije mašte i asocijacije, kojom se mašta razbuktava, neizbežno je uočiti: kako je brzina asocijacije veća kod Davića, pa je time i veći prodor reči u reč, jači moment onoga međustanja između reči, izazvanog ovim prodorom (sa njim jači je i moment iracionalnosti), s tim što je dubina njenoga zahvata zbog toga, u ovome njenom maksimalno ubrzanom ispoljavanju, manja no kod najbitnijeg Ujevića, onoga iz *Kolajne* i *Leleka sebra*. — Sa razvojem metaforičnosti kod Davića ide, paralelno, i od njega neodvojiv, razvoj ovoga klasičnog metra. Ta silina metaforičkog preobražavanja uslovljena je ovim strogo datim metrom (sa odstupanjima koja su u njegovu slavu, koja naglašavaju, podvlače, njegov obrazac, na neki način ga definišu). Otuda iz vremena *Hane* naporedo, ovako međusobno-zavisni, idu ka pesmama iz *Višnje za zidom* i ovaj porast metaforičnosti (s porastom asocijativne brzine) i ova strogost klasičnog metra, ovo zatvaranje u »jaje« pesme koje ima *da prsne u svet:* oni su determinisani porastom revolucionarnog ognja, koji je za Davića ovaj zanos totalne (totalizujuće) ljubavi, ovaj *zanos vere,* ili sve nezadrživije pretvaranje zanosa u ljubav, sve veća apsolutizacija ljubavi. Silina ritma ovde je jemstvo maštovitosti, onako kako je sâm ritam zaloga i provodnik sile iracionalnosti i, kroz nju, njene unutrašnje negacije, one svesti koja, kao pod pretnjom poplave ove iracionalnosti ritma, pokušava kroz ritam da progleda, da vidi sliku, da se slikom (tim najnižim svojim oblikom) spase od gubljenja u ovoj iracionalnosti. Ono *vizionarno,* što se ovde neumitno javlja, jeste od vizionarnosti neizbežno svojstvene ovim *ljubavnicima ljubavi* kakvi su, svaki na svoj način, međusobno toliko suprotni, a opet po ovome osnovnom stavu i udesu *suštinski* bliski Davičo vezanog stiha i Ujević: ta vizionarnost je izraz ove svesti ugrožene iracionalnošću apsolutne ljubavi, iracionalnošću vatre vere, iracionalnošću silne ostrašćenosti bića; ta vizionarnost raste sa stepenom ove ugroženosti svesti i snagom njene odbrane. Ovde gotovo da i nema muzike, u jednom višem smislu reči, jer je ritam, koji je preduslov muzike ali nije muzika (ona je prevazilaženje ritma), ovde suprotstavljen muzici onoliko koliko je suprotstavljen svakome svom usložavanju, na putu ka prevazilaženju. Tu je nemogućno usložavanje ritma upravo zato jer se nagonski traži ova udarnost iracionalnosti, njena maksimalna agresija, kao maksimalno iskušenje za svest, u maksimalno zaoštrenim sukobima auditivnog (iracionalnog) i racionalnog (vizuelnog), kao jemstvu ispoljavanja ovih objedinjavajućih moći bića, ovoga povezivanja iracionalnog i racionalnog kao povezivanja samoga sveta (iracionalnosti) i čoveka (svesti, racionalnosti). Jedinstvo auditivno-vizuelnog, kao jedinstvo iracionalno-racionalnog, ili, najzad (i u poslednjem ishodu), kao ovo dinamičko jedinstvo pesnik—svet, zahteva ovaj strogi, vezani stih. Slobodan stih je fatalno slobodan i od ovoga dinamičkog jedinstva. (Srpska »kosmička« lirika, posle 1919, tu je izgubila svoj dublji poetski kosmizam: do stvarne univerzalnosti tu ne dolazi onako kako ne dolazi, u pesniku, do ovoga dinamičkog sjedinjavanja njegovog sa svetom: on ostaje izvan sveta jer ostaje izvan mogućnosti za ovo prožimanje auditivnog i vizuelnog. Oni nisu međusobno uslovljeni u njoj, nisu srasli. Oni su slobodni i ne sastaju se. Tako se tu ne »sastaje« kosmos sa samim sobom.) Taj vezani stih, s kategorički postavljenim obrascem apriornog ritma zahteva i, čak, jedino kao da dozvoljava, s jednom višom opravdanošću, upravo sama vera u totalnost kao vera u apriorni smisao: taj *apriorni smisao traži ovaj apriorni ritam* (taj dati obrazac), onako kako traži metaforičko preobražavanje datog ka ne-datoj totalnosti.

smrt nije stvarna smrt već preobražavanje datog, pokretom ka sve višem, sve »svetskijem«, transcendencija. Svet koji će ovako biti dozvan jeste uvek svet »umesto mene«. On čak jedino i može da bude ako ovo jaje mog Ja prsne, pa on *kao pljusak* iz njega probije: ovo »umesto mene« uvek peva jedan glas u *horski stoglasnom* biću Davičove pesme; njega pevaju svi dosegnuti zvuci, slike, metafore, ali i sva bića, na njihovom putu utapanja u tu uvek novu novost, asocijativno-metaforičkim vrtlozima, od eksplozije do eksplozije, od nižeg ka višem, od larve ka leptiru, od »ptičijeg jajeta« ka svetu, od ljubavnika ka ljubavi. To je stvaranje (ljubav) kao samo-poništenje ličnog. To (po-svećenje) je poistovećenje umiranja, u herojskom času borca, sa *strašću.* To je *strasna agonija,* to je *pesma ljubavi što se ostvaruje samo smrću ljubavnika,* njegovim gubljenjem u njoj kao u nekakvoj nezadrživoj poplavi:

Smrti, grliti je vatra bez svojine,
vatra što ne gasi niti zna za plamen,
a gori mi ime, pa pitam s pržine
buktim li ili sam već grm, drum i kamen?

(U groznici).[31] Anti-svojinski stav prerasta ovde u ovaj stav religijske ljubavi kao u stav sveta, stav *opštosti* nadstavljene svemu ličnom. To je bitno anti-svojinsko opredjeljenje religijskog duha. To je komunizam Davičov, pa i onaj *kolektivizam* koji se, kao ideal, ovde jasno oseća, ali na ovoj ravni duševnoj: ta ljubav koja je duševna »kolektivizacija«, nadilaženje lično-svojinskog, u sebi identičnog, na putu ka idealnom metaforičkom svejedinstvu, kao ka svetu koji je sve objedinio, s onu stranu svakog znanja *sebe.* Ovo neznanje sebe jeste »znanje« ove ljubavi, njeno samo-znanje koje je, međutim, neizgovorljivo: jezik ostaje s nama, neujedinjenim, s nama različitim. Gde je različito, tu je jezik, na putu ka jedinstvu. Jezik je jezik ljubavnika a ne ljubavi. Ljubav je s onu stranu jezika. Ona je bez imena. To je vatra koja spaljuje ime onih što je traže, ali koja spaljuje i svoje sopstveno ime. U ljubavi nema imena niti ga za nju može biti.[32] Ljubav je poplava, nestajanje u njoj:

[31] *Višnja za zidom*

[32] Tako Hana nema svog »identiteta«; ciklus njoj posvećen čak je prevazilaženje tog identiteta, uopštavanjem Hane ka opštem simbolu ljubavi i gladi (gladi za ljubavlju), u nemirenju sa smrću: od željene žene ona postaje

Ljubavi, poplavo preko brega dana,
kurjuk tvojih reka rasple se u more
naglo, ko grom što se iznad gromobrana
kao rog zario u šumne ponore.

---

takođe ljubav. U epohi *Višnje za zidom* je ta apsolutna ljubav Srbija, dozivana već u ciklusu *Hana* (pesma 14), a posebno u pesmi *Srbija,* napisanoj na Kopaoniku, 1939 *(Naša stvarnost,* 1939, br. 17—18; *Višnja za zidom),* tako da može da se poveruje: kako je, u knjizi *Višnja za zidom,* Srbija u stvari Hana u revoluciji. Ona je apsolutnost, koja se tražila već kroz pesmu *Srbija.* Ova pesma još ne zna tu apsolutnost. To je igra protivurečja na putu ka totalizaciji ljubavi u svesadržavajućem simbolu Srbije: tu je još prisutna svest o protivurečnim sastojcima ove apsolutnosti, svest koja je, uostalom, u samoj osnovi ove pesme. Protivurečje je ovde između Srbije bede, gladi, »pesme gluve žalopojke«, kletve i zaludne letine, dece u lažigaćama koju ona hrani »više prosom, više postom«, i pobune, te Srbije »među bunama, i među šljivama«, te »pesme među narodima«: to je u stvari protivurečje između svesti o Srbiji i ljubavi za nju, protivurečje koje će, u času revolucije, kao u času prokljućale pobune, da bude nadvladano svepobednim zanosom. Ima, istina, i tu tragova ovog protivurečja, njegove tragične dramatičnosti, kada se zna da je Srbija i mržnja i bol i krv (u pesmi *I krv. . .:* »I bol je, moj brate, Srbija da prostiš«, »I mržnja je nekad Srbija, da prosti«, ili: »I krv je, moj brate, Srbija da prosti«), kojoj će se on vratiti, 1949, u ciklusu *U spomen na tamnovanje i smrt Svetozara Markovića;* ali to su samo trenuci. Mržnja i bol, krv i ljubav (koja ga je nadahnjivala da Srbiju nazove svojom »draganom«), »igrali« su u vreme Srbije kao protivurečne sile svesti i ljubavnog zanosa, dajući joj dramatizam, ime, njenu konkretnost. *Srbija* je ljubavna pesma *konkretnoj* Srbiji, onoj što čuva ime, čuvajući još svest i onda kada joj se upućuju reči nežnosti kakve joj, dotad, nijedan drugi srpski pesnik nije uputio:

Srbijo moja mala,
nežnosti moja velika,
Srbijo, jedina ljubavna pesmo mog jezika.

U *Višnji za zidom,* međutim, Srbija gubi ovu konkretnost onoliko koliko pronalazi ovaj apsolutni zanos, koliko postaje, zaista, ova jedina ljubavna pesma Davičovog jezika. To je već apsolutna ljubav koja je prevazišla dramsko protivurečje prevazilazeći svest zanosom, ali koja prevazilazi tako i svoju određenost, koja gubi svoje ime (kao da ime nam je jedino u drami, nikada van nje: neko uvek dramsko ime): ona je ime što sve pokriva i zato je bez imena, nešto božansko što imena nema, onako kako ga, obogovljena, Srbija nije imala u epohi srpskog nacionalnog romantizma. Taj romantizam progovara, težnjom ka svejedinstveno-apsolutnom, i ovde: ovaj bivši nadrealist, samoubica »po zanimanju«, taj komunist kome je put odavno ovenčan klevetama: da je anacionalan i antinacionalan, objavljuje se, prividno neočekivano, ali u stvari, neumitno, kao nacionalni romantičar, kao jedan *jampski Jakšić bez jamba.* To je nagli, a nezadrživi, blesak obnovljenog duha srpskog romantizma, kao blesak munje koji obasjava, na samome dnu ovog pesnika velike ustreptalosti i proključalosti, i jedan epski duh koji kao da je, na ovome tamnom dnu sakriven, u nekoliko

O, ljubavi, šta sam, ne znam šta sam bio
da l' čio, ljubio, o, uporednici,
brodim li, o slutnje, jesam li brodio
morem kojim plove svetlu ljubavnici,

pa sam posto ljubav, posto cilik-rose,
reski izvor snage klonućima mesa,
ženi koju volim — zanosi što nose
mene ko njen udes pod granom nebesa

---

njegovih trenutaka blesnuo, otporom na sile poricanja, kao na same sile smrti, žudnjom za mobilizacijom svih životnih moći i nagona, mobilizacijom svega objedinjavajuće-nagonskog. Zahtev za totalitetom ovde je raspaljen paroksizmom čoveka u plamenu, zahtev (podsvesno-odbrambeni, savršeno izvan svake »literarne« ambicije) za ovim epskim duhom kao za duhom mobilizacije, u prvom redu kao za duhom punog sakupljanja životnih snaga pojednostavljivanjem svega. Totalnost, koja je sabirna, a ne difuzna, i koja neće razuđivanje mišlju, kolebanjem koje je neodvojivo od refleksije a koje je tu verolomno, oživljava ovaj duh romantičarsko-hajdučki kao duh što svuda vodi sažimanju i tako vraća prvobitnosti. Sve ono silno pojednostavljeno, elementarno a dramsko u pesmama *Višnje za zidom,* teče iz ove prvobitnosti kojoj vodi ugroženost; to upućuje, u ovoj lirici nesvakodnevne nežnosti ritmova i zadahtane duše (čak i jedne euforičnosti što ne prestaje), i izvesnoj epskoj patetičnosti koja voli jaku sliku, gotovo monumentalno zasnovanu, sliku koja kao da, s velikim moćima sinteze, znači izvestan zastoj u vremenu, izuzimanje iz njega, i čija monumentalnost je upravo od ove njene van-vremenosti:

Ako krila nemam, neka mi jaukom
obrastu ramena. Ja sam za krv spreman

(Odziv). To je, u obliku soneta, sámo suštastvo epske patetičnosti, u trenucima ovakvog duševnog, i duhovnog, sažima u slike čija snaga, merljiva obuhvatnošću munjevitog pogleda (kad tim pogledom kao eksplozijom da je sve ono dotle mutno, nerazabrano u biću, u svetu, između neba i zemlje, razmeseno; pa je prostor obasjan magnoveno, u apsolutnoj svojoj čistoti), dostojna je najdubljeg epskog duha srpske kulture. Stihovi, kao u pesmi *Zvezda nad vrhom:*

Nek ti težak vidik, iščašena tamo!
Nad tobom se bol moj težak kamen čini,

ili (u istoj pesmi):

Mrak u sebi preza, crv u lešu zebe;
zaklani koljača svoga zna i goni,
to su senke, to su strasti sa dna sebe,

to krv namreštena iz svog bezdna roni.
Iz zaklanog grla odmetnik izleće.
— — —

(Udes).[33] Ona je udesna ljubav, jer je udes ljubavnika: uvek je to, kod Daviča, ovo pretvaranje ljubavnika u ljubav, ovo neizbežno:

Kroz jamu pod dušom vidim nebo veće
od zvezda nad vrhom gde se pravda vrši,

jesu stihovi koje bi guslar-epičar, uvek ovako kao Davičo *slep za razlike i vidovit za sličnosti* (i zato osuđen na ovakve vizije velike sintetičnosti, patetično-munjevitog prosvetljenja: sličnost ih traži, stremeći ka *trenutku* istovetnosti; vreme je nepomirljivo s istovetnošću, ono je raspadanje njeno, ili znanje razlika i različitosti), — koje bi on mogao ponovo, iz groba vaskrsnut, *da otpeva za Daviča.* Taj epski guslar-slepac potonuo je na dno vrtoglave metaforičnosti Davičove, na dno bića njegove grozničavosti što ide do izvesne panike, ali on se objavljuje sa tog dna, on je dozivan ponekada (i bez dozivanja) upravo ovom žudnjom za sintezom, za maksimalnom sveobuhvatnošću trenutka koji će da zaustavi vreme i oticanje, da bude herojski uzlet nad njime, i nad svetom, da sve odjednom, — koliko traje munjevito obasjanje, ta jedina svetlost njegovog vida, — svede na najbitnije sastojke i, u toj munjevitoj sintetičnosti (koja nije duža od stiha ili, najviše, dva stiha), da obuhvati sva vremena i sve prostore bića, kao u nekakvom herojskom (i herojski patetičnom) vaseljenstvu. Ovo vaseljenstvo jeste trenutak dosegnute apsolutnosti bića, kad biće kroz užas sebe poistovećuje sa svetom:

maglo, noći hladna, moji prsti gore,
svaki nokat ko zvezde nebeske.

Tri crna meseca, tri kandže zločina
kruže mi prsima što kroz noć damare
i nadnose travne usne mesečina
nad čin sna, nad strasti što s mene krvare

(Pesma bačijarke). Ima u knjizi *Višnja za zidom* ovog vaseljenstva, tog naglog zaustavljanja, otimanja trenutkom od vremena, ka večnosti, kada naglo, odjednom pukli vidik bez međa je beskonačnost ovog trenutka otetog vremenu, te večnosti koja je sama ova poreknutost vremena, to herojstvo koje je herojstvo uzdizanja nad vremenom, ostvarenje nad-vremenog. Što je kod ovog pesnika zvezdopad slika i zvuka, to je kod mitotvornog epičara vreme u njegovoj monotoniji; ništa različnije, ništa suprotnije od ovog kontinualno-diskontinuiranog Daviča, i ovoga kontinualnog oticanja epskog; ali ista je tu, jedinstvena težnja ka koncentraciji, ka sažimanju bića ove *bune u rov uzak*, ka ovoj kompresiji i silnom svepovezivanju, a za buduću neminovnu eksploziju, kao za tu svetlost koja će sve da obasja, kao za to magnoveno sagledavanje čitavog sveta, izjednačenjem s njime, u punoj međusobnoj saobraženosti, u apsolutnosti što zna samo za ovakva magnovenja, za ove udarce groma koji su iskupljenje za sva vrtloženja kod Daviča i za sav težak *rad* duhovni, u vremenu, kroz vreme, duha epskog. To je sažimanje pogleda i misli, vizionarstvo kao izjednačavanje smisla sa vizijom, vizionarenje smisla, njegovo oličavanje slikom, njegovo otkrovenje ovim pogledom slepim za različitosti, i zato jedna velika likovnost i plastičnost izraza koja se odlikuje velikim smislom za svođenje duha i sveta na ono najbitnije, i to tako što je u bitnosti uvek otkrivanje dotle nemogućnog kao

»O, ljubavi, šta sam, ne znam šta sam bio«, ta ljubav kao poplava apsolutnog, u kojoj ima još samo grča, i ognja, poplava što

jedino mogućnog (»Iz zaklanog grla odmetnik izleće«). *Jeza,* koja obuhvata duh u časovima obnove ovoga arhetipskog sloja, jeste jeza ovog nadvladavanja razlike između mogućnog i nemogućnog, *činom herojstva* koje je isključivo (i nikako drugačije) otkriće nemogućnosti kao *jedine* mogućnosti. Vizija je ova *dramska* sukobljenošću, vanredno brzom, mogućnog i nemogućnog, njihovom još munjevitijom inverzijom koja je *osveščenje* duha, njegovim oslobođenjem od svesti o nemogućnom kao od svesti neposredno-empirijskog stava svakodnevice, uzdizanjem iznad tog stava ka ovome stavu svesti o nemogućnosti kao jedinoj mogućnoj mogućnosti, ka herojskom (epskom), koje je uvek ovo poricanje neposredno-empirijskog, ovo *obogovljenje čoveka* u njemu samom i za njega samog. Ova slika čuva empirijsko (misao o nemogućnosti) zato da bi mogla da ga prevaziđe, ostvarujući se tim prevazilaženjem, u dramski napetom kontrapunktu sa njim, u ovoj metaforičnosti koja svoje načelo negacije datog, na putu njegovog preobražaja, ovde kod Daviča ostvaruje kao *herojsko* načelo. Sistem metaforičnosti postaje, na trenutke, sistem transcendencije pojavnog u funkciju suštinskog. Pojavno pripada suštinskom i izražava ga protivurečeći njemu, nadmoćnijem od sebe: to je eksplozija obasjanja koje *uznosi,* upućujući u stav uzvišenosti, čak u stav izvesne gordosti, sa nečim od sleđenosti mira što se tu, u ovim posvećenim trenucima Davičovog vrtložništva, kao da odjednom objavljuje, da bi zatim iščezao. To je taj dodir sa apsolutnim, koje se ovde zove Srbija, dodir sa arhetipskim srpskog jezika:

Mojih sedam dana — sedam smrti melje.
Sedam smrti mlelo prag moj od pepela

(Posle muka), to je traženje *jake srpske reči* kao reči iz koje ima da zrači, u njoj sačuvan, na najdubljem njenom dnu, ovaj apsolut. Ruka Davičova, koja u ovo doba pomno lista stranice Vukovog *Rječnika,* otkrivajući u njemu veliki *rečnik duha srpske bune,* jeste ruka što traži sam ovaj apsolut. Ta reč, najčešće *dinarska, brđanska,* raste ovde kao oštro, oporo planinsko rastinje, čiji miris je miris snega i sunca, krvi i mleka, kao to rastinje što je plameno šiknulo, jakog korenja, iz beogradskog asfalta ovog pesnika, iz pločnika dorćolskog što ovde puca, cepan tektonskim potresima istorije. To je radost koja »*roska* šumeći kroz žile beskraja«, »vreli miris *stelje* ledinom prostrte«, »mesec *lužan*«, »u *korubi* šume«, reči što »kao plač *jekaju*«, »oči preko *šljiga*«, »senkom trave *potne*«, »sve do glave *ruse*«, »na kojima se senke u krvi *ježure*«, to je reč nađena tamo gde »na *brini* pase stado jaganjaca«, gde su »jednaki bolovi jednakog *vazdanka*«, »gde se njišu *izlivajke*«, gde su »zgarišta *talpara*«, gde će on moći da kaže: »*jaranim* tišinu«, da peva *jeleke,* gde će za ljubav naći metaforu: »Ljubav je kćer čiji je sin imao sina / da odagna stravu iz zemlje Srbije / i ljubi devojke u *kucaj malina*«, i gde će tamo gde je »uzbrdo — noć kraća, okolo — smrt bliže«, naći reč *ponajlak,* ushićen njome kao tim svetom što »klikće po Srbiji u propnju i ključa, / po rusoj Srbiji potamnelih dojki« *(Odziv).* Put njegov u ovaj jezik, kome se dotle sluhom rođenog gradskog čoveka opirao, jeste put onoga koji se zakleo Ivu Gundulića, pred bronzanim njegovim spomenikom, u Dubrovniku (1941), da će otići u hajduke: put njegov u revoluciju je put u seljačku, hajdučku, vukovsku Srbiju. I

odnosi svaku svojinu, ime, čak svako znanje o sebi (koje znanje kao da, ipak, pretpostavlja duh svojinski a ne duh ljubavi), magnoveni dodir sa sopstvenom sudbinom, čak slutnju:

kroz njega je progovorio jezik srpskog seljaka po istorijskom moranju: kao jezik osnovnog nosioca narodnooslobodilačke borbe.

[Opšta pojava nagle, imperativno-neotklonjive *restauracije seljačkog duha i jezika*, koja pada u vreme revolucije i koja se, u poeziji, izražava pre svega velikom obnovom interesovanja za folklor i za jaku i retku njegovu reč koja se izgovara sa posebnom strašću i s posebnom pažnjom, kao da se iskazuje i kroz ovo Davičovo otvaranje vukovskoj, seljačkoj reči. U ovo doba to nije samo Radovan Zogović, koji nikada nije bio dosledan gradski pesnik (iako je prevodio V. Majakovskog), ostajući u svojoj osnovi *crnogorski plemenik*, već je to i Skender Kulenović, koji je u poemi *Stojanka majka Knežopoljka* tražio snagu te retke a jezgrovite seljačke reči, ispisujući svaki njen akcenat i dužinu, sa upornošću koja kao da pokušava pesmu da vrati njenoj epskoj, usmenoj, pred-pismenoj fazi, sa strašću koja zahteva da se ova reč, uz poštovanje svih njenih fonemskih i fonetskih vrednosti, ovakvim pomnim beleženjem akcenata i dužina, izgovara a ne da se čita i da se poezija nađe tim izgovaranjem ovih fonetsko-zvučnih njenih vrednosti kao osnovnih vrednosti ovoga duha koji ujedno peva reč i osluškuje njen odjek u ponoru, i koji zbog toga ima u sebi nečega mitski apsolutnog. Ovo posvećivanje seljačkoj reči (kod Mirka Banjevića takođe s dimenzijom mitskom, kod Branka Ćopića, anegdotičara u stihu, pretežno egzotično-folklornoj, sa jasnim prizvucima »narodnjačenja«) jeste posvećivanje u seljaštvo. Srpska poezija narodnooslobodilačke borbe je pretežno poezija ove seljačko-folklorne reči koja doživljava ovakav vaskrs i koja znači radikalnu promenu subjekata poezije, a s njom i kulture: dotle *predmet* pesnika i poezije, od vremena Šantića i Rakića pa sve do 1941, objekt u njenoj rečenici onako kako je bio objekt u kulturi i društvu, seljak ovde postaje ponovo *subjekt*. To je, posebno u lirici Kulenovićevoj, potpuni raskid sa građanskom poezijom, sa njenim individualističkim racionalizmom, koji je nikao na razvalinama *kosmosa* mitotvorskog duha seljaštva, prognanog iz istorije, pa je sledstveno tome i negacija »apsurdne tiranije ‚beogradskog' jezika braće Popović i druge bratije, (. . .) tog ni ‚beogradskog' ni ‚stila' u čije blagočestveno ime i sada poneki Boža [Bozidar Kovačević], s uobraženošću sasvim neterazijskom, pljucka na provincijalizam, prostakluke, sirovost i ostale minuse ‚nebeogradskog jezika'« (kako je to pisao sâm Davičo, povodom poeme *Ševa* Skendera Kulenovića, pitajući se »ima li jezika koji bi bio u stanju da tako čulno izrazi granične, krajnje i krajiške probleme postojanja«, — *Trenutak koji peva Ševa S. Kulenovića; Nova misao*, 1953, god. I, sv. 1; *Pristojnosti*). Tako osnovna težnja najznačajnije moderne srpske poezije (»modernističke«) posle 1919, za oslobođenjem od »beogradskog stila«, dobija, u času revolucije, svoju potvrdu, neizbežnu onoliko koliko je njen noseći subjekt neizbežno bio seljak, čovek vukovskog jezika a ne čovek »beogradskog stila«. Ali, ova težnja, viđena u širem kulturno-istorijskom kontekstu, izvan poređenja sa »beogradskim stilom«, izraz je, pa i jemstvo, jedne velike *mentalne regresije:* urbani jezik, kao jezik *proletarijata*, ovde je gotovo jedva prisutan. On se gubi u ovome seljačkom jeziku onako kako se čovek građa, zahvaćen sopstvenom borbom, utapao u seljaštvu istorijski prozvanom ponovo 1941. (Jezik Čedomira Minderovića i Jovana Popovića ovde ostaje netaknut, ali i nebitan kao i dotle: to su pesnici bez stvarnijeg odnosa sa jezikom. Biće i jezik u

Juriš po juriš, plamen sam na sveći.
Požar po požar — ja ću izgoreti

(San u hodu),[34] ali slutnju koju raznosi zanos, bez straha ovog pesnika od sopstvenog gubljenja, a pogotovo bez straha od toga: da će svet, ovim vrtlozima i poricanjima, da se izgubi u haosu, da više neće moći, posle svih talasa ove poplave, ponovo u sebi da se uspostavi: vera je i ovde vera i nužno povezivanje smisla. Davičo veruje u najvišim trenucima svoje metaforičko-revolucionarne pesme u nužnu smislenost sveta. Taj smisao jači je od svakog besmisla; tu gde smo u sferi poezije, u sferi jezika, on je jači i od jezičkog besmisla. On se izražava čak i besmislenim jezikom: on je jedno »tako treba«, koje neće prestati da peva kroz ovog pesnika kao nekakvo iskonsko *treba da* jednoga ne manje iskonskog idealizma. On je »smisao što traži nas koji ga nalazimo«,[35] jedan smisao koji se ovaploćuje u nama, koji se, opet, kroz njega ostvarujemo, smisao koji, sve i ako smo mu potrebni, ipak je smisao ovako *objektivan po svojoj nužnosti, i nužan svojom objektivnošću,* smisao objedinjavajući, i koji se prepoznaje u svakom od nas (kao celina što se prepoznaje u svakom svom delu), i koji se zbog toga može prepoznati, jači od ma kakvog poraza, i u onome što ga ne kazuje *kako treba:*

I nema poraza koji bi mu oduzeo smisao
makar ga glad i zima i umor i zebnja preokrenuli
u batre kota *ili* treko bato
koji zvuče kako zvuče,

ali uvek znače kako treba,
kao što rastavni delovi čoveka uvek nose njega celog,
ma kako se ćudljivo sastavljali njegovi slogovi
koji ne izgovaraju kako treba — kako treba, tobo,

njihovom tekstu ne saobraćaju. Reč nije samotraženje bića, već je puko sredstvo saopštenja, ako ne već i najbanalnije propagande.) Nesumnjivo je da se u tome ogleda karakter *revolucije 1941. kao narodnooslobodilačke borbe:* srpska revolucija zato nema svog gradskog, »futurističkog« Majakovskog. Otuda, taj siloviti talas seljačkog duha i reči, istorijski omogućen u jednom trenutku, ubrzo prestaje: dalji razvitak srpske poezije i kulture uopšte nije dozvoljavao dalje njegovo produženje.]

[33] *Višnja za zidom*

[34] *Višnja za zidom*

[35] *Čovekov čovek; drugi deo: Na žalu opet vreme — neprolazno.*

tobo, uz kote, tobo, tobo,
s tobom uz kote gazeći.

Kada se Davičo ovde *(Čovekov čovek,* pesma *Izdržati*), ali i u drugim trenucima svoje lirike, upušta u ovo korenovanje reči, do njihovog izvrtanja, kojim *kako treba* postaje i *batre kota* i *treko bato,* pa i ono zadahtano *tobo, tobo,* dozivajuće, samo-podstičuće (»uz kote gazeći«), onda to podseća na nadrealizam koji takođe zna za ovakva korenovanja jezika, ali samo zato što je osnovni njegov genije ovaj genije detinjstva, jedino sposoban da se ovako igra s rečima, i sa svetom, da ih rastavlja, preinačava, ali ne zato što mu nikakav smisao ne bi bio potreban već zato što je ovako *zaštićen apriornim smislom* koji se podrazumeva i koji, jedini, ovde dozvoljava ove igre, sva ta korenovanja razgrađivanja i pregrađivanja. To nije nikakvo duhovno čudo: imunost od imperativa smisla, već je to *datost smisla,* koja može da ostavi lažni utisak ove »imunosti«: ostvaren, domašen, on kao da se povlači u anonimnost, on postaje gotovo neprimetan, *sve do privida svog nepostojanja.* To je jedan *vernički komunizam* koji nas razrešava od svake filosofije, ne samo u pesmi (koja filosofija nije), već i u životu (koji jeste i *filosofija,* onoliko koliko je smisao u pitanju ili neizbežno pitanje o smislu). Ako se Oskar Davičo veoma brzo odrekao nadrealističkog automatskog pisanja, okrenut totalnosti koju ovo automatsko pisanje apsolutizacijom podsvesti onemogućava, on kao da se nije odrekao *vere u automatski smisao* koji samo prividno podražava automatsku reč jer, aprioran svemu drugom, aprioran je i besmislenom automatizmu jezika, koji tako poništava.

Tako je Davičo, u najvišim svojim religijskim trenucima, dolazio do vanrednog poverenja u jezik, u njegovo suštinsko biće. Ovo poverenje nije samo stvar pesničke vere: da *čovek nije mrtav jer jezik nije mrtav,* vere koja će kod Daviča da se izrazi verom u mogućnu »nevinost reči«.[36] Ono je i nešto drugo, i više: verovanje u ovu smislenost koja je jača od besmislenosti u jeziku, i koje, u krajnjoj liniji, kao da »poriče« tu besmislenost *nagonski,* i ne pitajući se o njoj, najčešće lakim prepuštanjem jeziku. Neizbežni smisao je neizbežna smislenost jezika. Ovaj smisao uvek, i kad je rastavljen na slogove, i kad je rđavo izgovoren, jezikom u ovom ognju pometenom, ostaje što jeste: uvek jedno isto *kako treba,* to

[36] V. esej *Nevinost reči, umesto predgovora, putopisa, poetopisa, potpisa i pogovora, Delo,* 1959, V, 1; *Pre podne.*

treba-da koje se bez straha za svet predaje negaciji postojećeg, s istom lakoćom s kojom se baca u jezik, kao u vrtloge ove negacije: svet *treba da* postane smislen *kako treba,* ovom metaforičkom negacijom koja je apriorno smislena apriornim smislom vere koja će izgovoriti ovo *»kako treba«* uvek — kako treba. To je neka naša zaštićenost u jeziku: mi se možemo prepuštati svim slobodama kolovratnog jezika bez straha da ćemo izgubiti smisao, pošto je sloboda upravo sloboda ovog smisla, ili sami taj *smisao koji nas čuva i neće nas zaboraviti jer je nužan;* on je prisutan svuda, i iskazuje se svakom, ma kako pometenom rečju, a protiv poraza koji nam se tu uvek samo priviđa kao neka mogućnost a koji je zapravo nestvaran: sloboda je neizbežnost ovog smisla čije smo mi funkcije, i zato je »poezija bezlična ispovest same slobode posredstvom pesnikove ličnosti«.[37]

Čak izazivanje poraza u jeziku, izazivanjem besmislice, jeste način posebnog likovanja smisla, koji se tu probija iz svega i u svemu uspostavlja kao »celina« što se uspostavlja kroz nas, njene delove. Ta celina je *data;* to je totalitet koji objektivno jeste, onoliko koliko je nužan (a za ovog pesnika nužan je samom verom u njega): vera je ta koja ga čini prisutnim svuda, u svakom trenutku sveta i jezika, vera koja ne veruje u besmislenost nigde, pa ni u besmislenost jezika. Ona s lakoćom prihvata svaku besmislenost, ne bojeći se od nje, kao ova vera u nužnu smislenost. Ona je »shvata«, doživljava, kao nekakvo iskušavanje na putu svoga još većeg trijumfa, kao nekakav izvrnuti izraz smisla. I ono što izgleda kao besmisleno, samo je deo (nekakav pometeni deo) te celine koja traži svoje uspostavljanje, i koja zrači kroz sve delove, kao nekakva unutrašnja njihova tajna odgonetka, kao njihova skrivena smislenost: *odnos prema biću*

[37] U članku *Iskušenje poezije.* — Otuda se za Daviča nikada *stvarno* nije postavljao problem prelaska sa pozicija nadrealizma »u službu revolucije«: poverenje u jezik i njegovu slobodu, njegovu maštarsku moć, produžava se kroz njega ovom verom u nužnost pobede njegovog apriornog smisla svuda, pa i u jeziku. Za njega služba revoluciji nije služba jednoj *ideji* koja bi zahtevala samodisciplinu i samocenzurisanje pesnika, i koja bi zbog toga u prvom redu bila novi oblik nasilja racionalizma nad iracionalnim silama nadahnuća, kao što je to bila za druge nadrealističke pesnike, već je to ova sama vera u koju je ta ideja prerasla, postajući gotovo jedan *iracionalan činilac,* i kao takav neprotivurečan otvorenom primanju impulsa života. (Inače, u doba krize nadrealizma, napisao je i objavio, sa Đorđem Kostićem i Dušanom Matićem, brošuru *Položaj nadrealizma u društvenom procesu,* Beograd, 1932, u kojoj je naglašena ideja da je dalje postojanje *organizovanog* nadrealističkog pokreta nepotrebno.)

jezika je krajnje slobodan. Nema ni traga nepoverenja u jezik, u vreme *Hane,* u vreme *Višnje za zidom.* Nema nikakvog osećanja razlike između stvari i reči. Ovakav odnos jedino omogućava jezičke »slobode«, sva iskušavanja razumskog van-razumskim, slike zvukom, datog ne-datim. Kroz sve sukobe sa svetom i kroz sukobe protivurečnih silā čulnosti i duševnosti, produžene i kroz sukobe protivurečnih silā jezika, kroz sve eksplozivne sudare ovih silā, teče uvek duh lakoće. Jezik Davičove metaforičnosti je *radin* jezik, uvek jedan rad ovih među sobom sukobljenih sila, ali rad koji se zasniva na ovoj lakoći, onako kako se sudari u njemu (racionalnog i iracionalnog) zasnivaju na veri u nužnost smisla. Vera je vera u sudar (nemirenjem sa postojećim svetom), ali ona je i vera u lakoću: njena vera u apriorni i nužni smisao iskazuje se kao ova vera u lakoću. To je lakoća za sudar, jedna vedrina, kao i ono poverenje u čudo koje lomi znanje bez napora. Pokreti, i kroz sudare, jesu laki i neusiljeni: to nije smisao koji mi tražimo, već je to smisao koji se, prethodeći nam onako kako celina prethodi delovima, traži kroz nas: nema besmislenog jezika za ovaj duh apriornog smisla. Sve što je potrebno, to je nadahnuće: prožimanje ovim strasno-nepopustljivim *treba-da;* časovi nadahnuća su časovi proključale vere. Jednom dotaknuti njenim plamenim krilom, mi nemamo da se pitamo o smislu, nego da gorimo, da smisao gori kroz nas: *onaj ko ima dobiće;* onaj ko nema izgubiće i ono što ima: to je najplameniji, najdosledniji slučaj vere u novijoj srpskoj kulturnoj istoriji. Vera je prožela samo biće njegove pesme, određujući ga u njegovoj osnovi, i izražavajući se na najrazličitije načine, od osnovnog stava ovog bića do njegove pesničke tehnike, do mentalne tehnike uložene u sâm izraz, u odnos prema poeziji, u odnos prema jeziku.

Zbog toga je nešto »primitivno« uvek prisutno u ovom duhu koga od ognja ništa ne može spasti. Nema u srpskoj poeziji takvog primitivizma jer nema takve vere: to je *verski primitivizam,* onaj što odbija svaku sumnju, nekakav iracionalizam čiste nade koji hoće otkrovenje jedinstvenog sveta a ne misao o njemu, uvek jedan čin a ne ideju. Zato je on neizbežno protiv svake »filosofske poezije«, spreman svakog časa da naglasi svoje ubeđenje da ova poezija služi »izricanju već izrečenih istina«,[38] a zapravo protivan njoj onako kako je veran doživljaju jedinstva, njegovom otkrove-

[38] U eseju *Nevinost reči.*

nju kroz reč, u reči: on od reči traži objavu jedinstva sveta (kroz lično sjedinjavanje sa njim), a ne misao o tome jedinstvu koja je, sve i da nije već izrečena, uvek za njega delo neumitne *perspektive* prema svetu, pa time i jemstvo udaljavanja od tog sveta, delo rastakanja ovoga doživljaja jedinstva. Nije starost filosofske ideje u poeziji ove vrste ono što ga od nje tako odlučno odbija, već je to sama ideja, ma koja i ma kakva bila, ideja koja zahteva linearnost reči zahtevajući njenu preciznost u svome samo-ostvarivanju, *linearnost* koja je, za njega, »povlašćivanje jednog samo vida smisla u reči«,[39] povlašćivanje za koje on tvrdi da je »neodrživo od časa kada se samoosećanje u svojoj kompleksnosti domoglo svih, istovremeno«, dok linearnost »otkrivajući povlašćeni tok, upotrebljena u svesnim ili samo podsvesnim odnosima, tlači reč, ograničava isijavanje svakog njenog smisla, obuzdava njenu razigranost, a pesma zahteva pre svega i posle svega: jedinstvo«.[40] Ono što on hoće uvek (»pre svega i posle svega«), to je ovo jedinstvo koje pretpostavlja transponovanje svega što je dato (a dato je kao ne-jedinstveno i jedinstvu protivurečno), njegovo udruživanje, *tu misteriju čovečnosti,* saopštljivu samo pesničkim jezikom (kao jezikom ove misterije transponovanja) a ne jezikom metafizičkim.[41] Zbog toga njegova kategorična rečenica, koju će iskazivati neposredno, kao esejist i polemičar, ali i *posredno* (čitavim svojim pesničkim delom): *»pesnici* nisu filosofi«, prevedena na jezik najprisnijeg njegovog iskustva glasi, u stvari: *»ljubavnici* nisu filosofi«. Izvorište njegovog nadahnuća i najviša volja-odrednica njegove poezije jeste ljubav, a ne misao koja, podrazumevajući perspektivu prema svetu, pa i prema svetu ovakvog, ljubavnog, jedinstva, znači izuzimanje pesnika i njegovo osamljivanje. Ljubav je ovde ljubav za jedinstvo ili sámo to jedinstvo kao preobražavanje svega usamljeno-pojedinačnog, svega što još nije »transponovano«. Čin ljubavi je čin traženja jedinstva, ili čin ove i ovakve »transpozicije«, koja je smisao svakog smisla, nekakav

[39] Isto.

[40] *Jedno prepodne u kuhinji poetike*

[41] »Nema ‚metafizike' ni kod Bretona, ni Aragona, Elijara ili Nerude, Lorke ili Nervala, Ristića ili Matića, Vuča ili Dedinca. I hvala bogu. Ima misterije, tajni čovečnosti. Netransponovanost data najmanje je uočljiva u ljubavnim pesmama. Jer je ljubav sama po sebi već nagonska sirovina transponovana u osećanje. Ni najutilitarnije shvaćena politička poezija ne može da se time zadovolji. Pravila igre traže transpoziciju u doživljaj, ne ubedljivost« *(Na belinama jedne knjige o noći).*

smisao dat po sebi, onako kako je ljubav po sebi data (po sebi smislena), s onu stranu svakog mogućnog kolebanja i zato s onu stranu svakog mogućnog pitanja o njoj: to je po sebi data smislenost totalnosti koja se traži, i koja je apsolutno-smislena onako kako je *celina* što nam prethodi i čiji smo mi delovi, po sebi smislena, čak onaj apriorni smisao pre svakog drugog smisla, smisao koji prethodi svakom smislu. Antireligiozan u ideološkom smislu, i na ravni jednog sasvim uprošćenog (pa i prizemno-empirističkog i prizemno-pozitivističkog) ateizma koji produžava da se poziva na nauku u stilu »nauka je dokazala« sledbenika učitelja »nove nauke« devedesetih godina prošlog veka, Černiševskog i Svetozara Markovića, ubeđen da pesnik ne može biti pobožan samim tim jer pretpostavlja slobodu (pa čak i svojevrsni indeterminizam) svakom determinizmu postojećeg sveta, pa i determinizmu »božanskog«,[42] on je po svojoj veri u apriornu mogućnost i smislenost totalnosti sveta i čoveka, koje se neminovno traži kroz nas onako kako se celina, prethodna delovima, traži kroz te delove što treba njoj da se vrate, van svake sumnje *jedan od najreligijskijih pesnika srpske poezije.* Pobunjen protiv boga u ime slobode, on hoće slobodu kao slobodu ove totalnosti ili slobodu ove apriorne i apriorno smislene celine što nam prethodi kao svet bićima i jezik rečima; njegova poezija ima »boga« jer ima ovu apriornu smislenost jedinstva koje je transponovanje svega pojedinačnog, načelno protivnog tom jedinstvu i kao takvo neprihvatljivo. Usred sveta razjedinjenosti, usamljenosti čoveka u svetu, i usamljenosti reči u jeziku, sveta koji peva tu usamljenost više od samih ideja (koje verbalno objavljuje) samom *racionalnošću* svog jezika kojim pesma ne uspeva da postigne svoje *materijalno* jedinstvo, ovaj pesnik je ostvarivao pesmu materijalne jedinstvenosti, vanredne sraslosti reči i rečenice, iracionalno-nagonskog i racionalnog, koja nameće osećaj sraslosti pesnika i sveta, ili, još bliže njegovom iskustvu, kroz njega je pevalo ovo jedinstvo, ta *celina* što se metaforički ostvaruje u njegovoj pesmi. *Njegova metaforičnost, njegove totalizujuće asocijacije su pustolovina koju je omogućavao jedino ovaj apriorni smisao uzdignut na ravan vere.*

[42] »Pesnici (dozvolite mi to odrešitije uopštavanje u prolazu) nikad nisu mogli biti pobožni, ma šta mislili o tome i drugome. Pezija je osuđena da, okreni-obrni, uvek saopštava nemirenje s čovekovim vazalstvom nužnostima. I onima po milosti božanskoj« *(Na belinama jedne knjige o noći).*

Ovaj smisao čak *doziva* te metaforičke pustolovine, onako kako doziva nemirenje sa svetom u žudnji za totalizacijom svega neprihvatljivo-podvojenog. Metafora, kao ovo poricanje datog (usamljeno-usamljujućeg) u ime ne-datog (totaliteta), jeste neizbežni jezik ovog apriornog smisla. Taj smisao zahteva metaforički jezik (i metaforičarsku sudbinu) onoliko koliko nije smisao koji se traži i koji se, neostvaren, neizbežno okreće i diskurzivno-logičkom jeziku, kao jeziku ovoga ne-datog smisla (ili bar smisla što je ugrožen): tu diskurzivno-logički jezik nije apriorno mogućan samim ovim apriornim smislom vere, koja se ne pita o smislu i time nije osuđena na ovaj diskurzivno-logički jezik, već koja, imajući taj smisao, *gori u njemu i za njega,* jezikom koji je jezik metaforičko-asocijativni, ili jezik jedino sposoban za ova slobodna međusobna otvaranja reči, i za ova iskušavanja njihove višesmislenosti, koja podrazumeva nužnost odbijanja unapred date »ideje« pesme upravo zahvaljujući ovome unapred datom opštem smislu. Ako Davičo nema nikad unapred strogo postavljenu *zamisao* pesme, to je zato što ima ovu unapred datu *veru,* kao ovu veru u mogućnu totalnost i, samim tim, u njenu apriornu smislenost. Ona i jeste vera, jedan stav *izvesnosti,* jer ima ovaj smisao, jer nije okrenuta prema tek budućem smislu. Ako je Davičo metaforičar po svom revolucionarnom pozvanju, koje je ovo pozvanje za totalizaciju, on je to kao neko kome je ovako data apriorna smislenost. U vreme najbujnije njegove metaforičnosti nema straha da će poricanjem postojećeg, bacanjem u slobodu ovog otvaranja reči i date njihove smislenosti, da se stigne u sami haos, u nerazbirljivost smislenog od besmislenog: on je metaforičarski poricatelj datog, i njegov metaforičarski preobražavalac isključivo snagom ove apriorne vere kao apriornog smisla. Vera je ta koja mu daje *snagu* za sukobe sa datim, za metaforičko-asocijativni dinamizam, iz metafore u metaforu kao iz kruga u krug *ka sve višem obliku i stepenu jedinstva.* Njegova dinamička metafora nalazi svoju energiju u samoj ovoj veri. Metaforičnost koju on otkriva, sa ovim njenim dinamizmom sukoba datog i ne-datog, razumskog i van-razumskog, zasniva se na ovom apriornom smislu koji prethodi pesmi, koji se ne traži jer je već dat. Tu, gde se osporava svemu identitet, osporava se u ime ovoga identiteta apriornog smisla koji je izuzet iz svakog mogućnog osporavanja. Nema *voljnog* osporavanja identiteta stvari i pojava izvan ovakvoga koji se zasniva na identitetu smisla koji se po-sebi razume, koji se *pod*-razumeva i utoliko manje *razumeva,* nepomirljiv s

razumevanjem onoliko koliko i jeste taj apriorni smisao. Ovakav dinamičko-metaforički jezik postoji *jedino tamo gde ne postoji neposredni, aktivni odnos sa smislom,* bilo da se smislenost odbija (na način nadrealističkog »automatskog« pisanja), bilo da se ona potiskuje iz neposrednog odnosa sa njom, iz razumevanja, ovom apriornošću kojom se ona *pod*-razumeva i utoliko manje *razumeva.* Ovo pod-razumevanje apriornog smisla podrazumeva metaforički jezik; ono jedino omogućava ovakav i ovoliki intenzitet poricanja, njegovu brzinu, metaforičke asocijacije, njihov plamen. To je vera koja vodi plamenu, tom jedino mogućnom njenom jeziku koji je oduvek i zauvek *plameni jezik.* To je gorenje kroz ove sukobe datog i ne-datog, spaljivanjem svega različitog na putu ka sličnosti (zaista bi Davičo sve da nas ujedini vatrom, ali kao totalizator, pa i kao *totalitarist* velike jarosnosti: tako da nestane svaka naša različitost, svaka naša posebnost), ali to je i gorenje u duhu religijskog stava, u ovom duhu apriornog smisla vere. Taj smisao je ovo znanje koje se ima i zato ne traži, ali koje *osuđuje na ovo gorenje onoliko koliko apriorni smisao osuđuje na tautologiju: to je nalaženje nađenog, objavljivanje objavljenog, izabiranje izabranog.* Duševni stav je tu stav tautologije ovog apriornog smisla kao apriornog identiteta (A *je ravno* A), smisla koji omogućava, jedini, ovako silne negacije svega postojećeg, na liniji stava *A je ravno B,* kao stava *prema svetu.* Sve se menja, jer je svemu prethodna ova vera koja je, kao taj unapred dati smisao, nepromenljiva.

Istina je: po logici ovog apriornog smisla, ovaj silni metaforičar (još u svojoj predratnoj metaforici, ali u epohi *Višnja za zidom* još odlučnije), protivurečno svojoj metaforičnosti u jeziku, svom razaranju datoga identiteta reči, prihvatao je, i ne samo jednom, one velike, apstraktne reči kakve su *sloboda, ljubav, volim, smrt, drug* i *drugarica,* koje se »po sebi« razumeju, kao reči nekakve apriorne konkretnosti, date samom apriornošću ovog apriornog smisla uzdignutog do ognja vere. To je, i kod Daviča, protivurečnost zajemčena protivurečjem vere: kao apriorno-smislena, vera je podjednako vera u smislenost ovakvih prostih reči-znakova, koliko je, *prema svetu* protiv koga se okreće (nikada se ne okrećući protiv sebe), ona metaforičarska. Tamo gde poriče svet u ime vere, Davičo je onaj koji će metaforički da poriče dato značenje reči, tražeći i nalazeći novu njihovu konkretnost, kao novu mogućnost jezika (i ne samo jezika, nego i bića), ali i onaj koji će, poričući tako svet u ime apriornog smisla, da izgovara i ove reči koje su svojevrsne reči

znakovi u čiju moć se veruje samom moći vere, i koje su uvek tamo gde je vera. I kod Daviča vera je i ovakva vera u moć znaka, u moć simbola; ukoliko je ona dublja, utoliko se njena smislenost odlučnije i više pod-razumeva, utoliko su nužniji ovi simboli, taj sistem zatvorenih znakova kroz koji se produžava ovaj duh vere kao duh pod-razumevanog smisla, onoga koji »govori« strašću, s onu stranu stvarnog govora, i koji se upravo izuzima iz govora. Subjekt vere je, kao i Davičo: metaforički, jezički bujan kada se okreće prema svetu; ali on sâm nikada se ne okreće prema sebi, još manje protiv sebe. *Moćan u negaciji sveta, on je nemoćan u negaciji samog sebe.* Za sebe, i prema sebi, on je jezički apstraktan, gotovo do jezičkog nepostojanja. On kao da, jezički bujan i tvorački prema svetu, ostaje prema sebi bez jezika: to nisu reči, kojima on opšti sa sobom, već ovi znaci, ovi *signali* koje on šalje sebi, s kote na kotu istorijskoga fronta i fronta svesti. Vera je ta koja ovde pretpostavlja znak jeziku, znak kao jednu anti-jezičku silu u samom jeziku. Njoj je dovoljan znak onako kako joj je suvišan jezik. Reči *volim, ljubav, život, smrt, voljenje, gorenje, drug* i *drugarica,* su reči u ime kojih se peva kod Daviča, ali same te reči nisu pevajuće. U njima nema pesme jer nema pokreta, jer nema mogućnosti ni za kakvu negaciju. Imperativ negacije zaustavlja se na pragu ovih reči kao reči duha koji upravo *omogućava* ovu negaciju, sa svim njenim metaforičko-asocijativnim tokovima. U vreme zbirke *Višnja za zidom,* koje je vreme revolucionarnog zanosa i revolucionarne mobilizacije, ovakve reči su jemstvo i funkcija mobilisanja. U svojoj beskrajnoj prostoti, one sve uprošćavaju: nalog uprošćavanja dat je ovde samim nalogom mobilisanja koje ne podrazumeva (i ne dozvoljava) pitanje o životu (smrti, ljubavi), *već gorenje* života, smrti, ljubavi. To je onaj

Čas kad vuk ljubavi na lancu užasa,
između dva psa, dva avetna čuvara,
premlaćen i, ko ja, modar do dna glasa,
širi ruke ko da tamnice obara

(u pesmi *Čas),*[43] čas ovoga »vuka ljubavi«, kao vuka života, vuka slobode koji, braneći život, ljubav, slobodu, izgovara (»modar do dna glasa«) te reči netaknute beline, te reči *život, ljubav,*

[43] *Višnja za zidom*

sloboda, jedini čak sposoban, između dva iskušenja ovog protivurečja njihovoj metaforičkoj konkretnosti, da nađe života u njima, jer jedini sposoban tu, gde je život napadnut u svakome svom korenu, u svakoj svojoj tačci, iz jednoga *volim* da izvuče, snagom asocijacije, lirizam prodorne snage:

Volim, volim čuda vida zahuktala,
vidika života ko zraka sam željan,
ko da sam sad vešan stoput, i s vešala
još sto puta svakog časa opet streljan

(O, što volim rosu).[44] Kao da je ova apsolutna vera u život, rođena njegovom samo-odbranom, mogla da vrati veru u reči kakva je reč *volim;* kao da treba, zaista, biti vešan sto puta, i »s vešala još sto puta svakog časa opet streljan«, da bi ta volja za životom, vraćena samom svom korenu, mogla da izgovori, ponovo, ovu reč *volim.* Ono što ne mogu poetike i dovijanja pesničke tehnike, može ovo nasilje nad životom, koje je apstrahovanje života ali i apstrahovanje jezika, neodvojivog od bića (ono apstrahuje svu životnu i, sa njome, jezičku konkretnost, svodeći jezik na siromašni zbir ovakvih »osnovnih«, velikih, jer odviše uopštenih, sveobuhvatno-neodređenih i apstraktnih reči),[45] ali koje mobilišući neizbežno odbrambene moći ugroženog bića, istovremeno mu daje snagu da se nađe *i u ovom najnemogućnije skučenom prostoru,* pa čak i u prostoru najveće

[44] *Višnja za zidom*

[45] Nema nasilja nad životom koje nije i nasilje nad jezikom: ono je uvek apstrahovanje života, razvejavanjem njegove konkretnosti svuda pa i u jeziku. Čovek postaje, nestajući, jedna »apstrakcija«, jedan opšti znak čoveka, iza koga ne stoji nikakva posebnost, nikakva konkretnost, pa i njegov jezik postaje takva apstrakcija. Svako nasilje izražava se svemoću apstrakcije u jeziku, koja je njegova osuđenost na konvencionalne, mrtve reči. Smrt nas konvencionalizuje samo putem našeg apstrahovanja. Mrtvaci su zahvaćeni rekom ove neodoljive konvencionalizacije: mrtav čovek nije jedan određeni čovek, već i jedan znak mrtvog čoveka, nekakav znak smrti uopšte. Užas nad mrtvacem je i užas od njegove apstraktnosti. Njegova smrt je, za nas, i prestanak njegove posebnosti: on sve manje »liči« na sebe, a sve više na smrt, koja prodire kroz njega apstrahujući ga, pravcem ka savršenom odsustvu svake individualnosti neorganske materije. Smrt kao da je najpre u rečima, a zatim u telu. Ono što umre prvo, pod udarcima nasilja, što umire pre nas, to je jezik. Govoreći mrtvim (konvencionalnim, od životne konkretnosti sasvim apstrahovanim) rečima, mi samo prividno govorimo, ili tako posredno izražavamo svoju prividnost, ne izražavajući ništa ili, ovim neizražavanjem, »izražavajući« ništa koje se tu useljava u nas.

neodređenosti, najveće apstrakcije, da se samom sebi javlja, iskazuje, sa sobom povezuje čak i tako apstraktnim rečima. To je nasilje nad konkretnošću jezika kao nad konkretnošću bića, koje vodi ovoj apstraktnoj reči, kroz koju život otiče a ne sabira se u svom jezgru, ali to je, istovremeno, i vera u život, rođena u tom nasilju, vera koje uostalom izvan tog nasilja nema, vera koja nema svog razloga, niti ga traži, pa tako nema ni svog jezika: ona, rođena u nasilju nad životom kao nad konkretnošću bića u ostvarivanju, kao u ovom apstrahovanju jezika, kao da se »iskazuje« i ovom apstraktnom rečju onako kako se uopšte pronalazi u uslovima nasilja nad životom (njegovog apstrahovanja)[46] Reč ove apstrakcije zato može da bude prekid u iz-

[46] Prva knjiga pesama Davičovih, *Pesme* (izd. *Naša stvarnost,* Beograd, 1938; *Sabrana dela,* knj. 1), sva je u znaku jednog takvog pokušaja odbrane života. Njome vlada ova velika, apstraktna reč, ali u koju uspeva da se prelije pulsiranje života. To je čudo života koji, napadnut u samom svom korenu, napadnut je i u jeziku, i osuđen na apstrakciju, ali koji uspeva, u samoodbrani (zatvoren u četiri zida robijaške samice), da se pronađe čak i u toj apstrakciji, i da se njome obnavlja, iskazujući se. To je ovaj život sveden na osnovne sastojke, na ovakve »osnovne« reči, kao *ljubav, sloboda, san,* ali život koji tu uspeva da se iskaže, da zadrhti svojim istinskim plamenom. To su male pesme, kratkog daha, koje preliva usplahirenost sanjarskog mladićstva koje je, zbog sna, osuđeno na robijanje, i u kojima se meša plava svetlost samičke sijalice sa irealnom svetlošću dana, s onu stranu robijaškog zida. (Davičo je robijao pet godina, 1932—1937, u Lepoglavi i Sremskoj Mitrovici.) Maksimum lirske snage postignut je ovde minimumom lirskih sredstava: pesme liče na reči sa neke dopisnice, napisane na brzinu, sa nekog nehtenog putovanja u smrt. Neka reč, nađena na zidu robijaške ćelije, kao reč: »Zima je Karlu Bobošu, majko pošlji čarape«, noktom zaparana na tom zidu, uspeva ovde, u ovim pesmama krišom napisanim (krišom i od robijaških vlasti, ali i od drugova-robijaša, za koje je sve to bio »nadrealizam«, jedna buržoaska stvar dostojna osude), da sačuva svu pulsaciju napadnutog bića, da zrači, sve do danas, njegovim duhom. To su pesme najčešće pisane na cigar-papirima, kratki fragmenti koji dozivaju svoje jedinstvo, mali »roman« u stihu jedne mladosti između ljubavi i smrti, između izgubljenosti i pobune, između beznađa i nade. To je nasilje koje, apstrahujući biće, vodi i ovoj apstraktnoj reči, ali to je i vera, rođena u nemirenju sa ovim nasiljem, koja tu apstraktnu reč produžava, ali uspevajući, kao vera u čudo života, nešto od plamena tog čuda da nađe i u njenoj odavnoj ugašenosti, u njenom pepelu. *Pesme* su susret beskrajnog siromaštva izraza i bogatstva bića, nepomirenog sa smrću. Izraz je maksimalno moguće neposredan. On je lišen posredno-prenosne tehnike one metaforičnosti koja će, tek kasnije, da se razbukta. Ali on je, sâm, činilac protivurečja: on je protivurečan ovoj snazi napadnutog života, njenome bogatstvu. Snaga ove lirike nezamisliva je bez ovoga protivurečja njene dubine neposredno-ogoljenom izrazu, koji podseća na čistotu suze, bezmerno »proste«, ali u kojoj se prelivaju sve boje duševnoga sveta. Sve ono sapeto, prinudno, sve od duha nasilja koje osiromašuje, koje pljačka biće u svemu, pa i u jeziku,

ražavanju, kao prekid u traženju konkretnosti bića, ali ona može podjednako i da bude »uvučena« u traženje ove konkretnosti, da bude provodnik plamena života koji neće naći puni svoj sjaj kroz nju, neposredno, već će se objaviti posredno, otičući ka metaforičkim vrtlozima što su tu neizbežni. Ako je Davičo, po prirodi ove vere, nađene u nasilju, nalazio protivurečje između ove velike, apstraktne reči, i jezika moćne metaforičnosti koja je upravo nemirenje sa takvom rečju, sa pretnjom apstrahovanja života što se produžava kroz nju, nesumnjivo je on uspevao u onome što bi za svakog drugog pesnika sasvim sigurno bilo jemstvo poraza; da takvu reč, kroz koju zrači nesvakodnevna bezazlenost (ona ista kojom, i danas, osvajaju njegove pesme sa robije) poveže sa metaforičkim bujanjima, i to tako što su ta bujanja dozvana istim duhom koji izgovara tu reč velike apstraktnosti (i ove, velike, bezazlenosti). Njegov izraz, njegov pesnički idiom, u najvišim trenucima njegove vere, uvek je prožet ovim protivurečjem apstraktne i maksimalno metafori-

svlačeći mu sve njegove »kože«, pojednostavljujući ga na liniji njegovoga nestajanja, uneto je u samu tu neposrednost reči, tako da reč, svojom ogoljenošću, svedena na reč brzo i zadahtano prošaptanog saopštenja, isto toliko reflektuje ovo nasilje, kao samo ne-biće, koliko reflektuje i biće u njegovom otporu nasilju. Sudar između bića i ne-bića, između bića i nasilja, kao da se dešava u toj istoj reči, negde u njenom podzemlju: snaga je snaga ovog nemirenja, tog čuda života koje uspeva da se iskaže i u perspektivi smrti, te vere u život. To je rađanje vere koja uspeva da obnovi, iznutra, život u ovoj mrtvoj reči, kao u samoj smrti. To je susret smrti i života, pepela i plamena u ovim rečima *volim, hoću, sanjam, život.* U tome smislu postoji i ovde prenos, i protivurečje, kao neotuđivi od lirike: to je protivurečje između ove reči apstrakcije i konkretnosti života, između ovoga krajnje svedenog, ponekada do siromaštva dovedenog izraza, i ovog života koji pronalazi tek tu, kroz ovaj sukob, u ovome siromaštvu svoje bogatstvo. Snaga ide putevima posrednim, kao što se melanholija iskazuje ovde humorom, posebno iskazanim u pesmama ciklusa *Detinjstvo,* kojima je propevao duh detinjstva kao nikada pre toga u srpskoj lirici; to je snaga koja svoju *dramatičnost* nalazi upravo time što se ovo bogatstvo života ne iskazuje bogatim (metaforički bujnim) izrazom, već izrazom krajnje ogoljenim, onako kako je ogoljen taj napadnuti, nezaštićeni, život siromaštva. Bez ovoga svedenog izraza, metaforički bujna, ova lirika ne bi mogla biti lirika tog bića sapetog među zidove robijaške ćelije. Ti zidovi se *produžavaju* kroz ovu svedenost izraza. Izraz je elementaran onako kako su »elementarni« i sami ti zidovi. Davičo je upravo tako uspeo da napiše *robijašku* liriku, jedinu u srpskoj literaturi 20. veka, odupirući se onoj slojevitosti izraza koju je upoznao pre toga, u vreme svojih nadrealističkih i pseudo-nadrealističkih pesama. Ali i to je mogla, uistinu, samo vera. To je jedno veliko iskušenje, i jedna velika pobeda nad njim: iskušenje »velikom«, prostom rečju svakodnevice, i pobeda nad njom, *prividnim* pristajanjem na nju.

čki-konkretne reči; to je izraz u čijoj osnovi, u čijoj najdubljoj dubini, skriven je sukob bića i ne-bića, života i smrti, apstrakcije i konkretnosti, nasilja i vere. To je bezazlenost za koju zna samo doba najveće vere, ili doba najvećeg nasilja (u kome vera najmoćnije se raspaljuje), *spasonosna bezazlenost* kojoj se gotovo »nagonski« obraća biće u najvišoj svojoj ugroženosti, u času kad je svaka nebezazlenost, svaka puna svesnost, neizmenljivo na strani nasilja (onako kako je svest o ponoru igrača na konopcu na strani ponora). To je ta jezička lakovernost što ovde ide naporedo s metaforičkom ništavnošću, to »o što volim« koje se razbuktava u metaforičke plamenove, i biva njime opravdano, ali ponekad i duboko s njim povezano, to je ta vera koja je istovremeno ova reč-znak, reč-simbol, i ova metaforičnost, ta vera koja je bezazlenost i maštovitost u istom biću, uvek *bezazlena maštovitost,* i uvek *maštovita bezazlenost.* Nema maštara izvan duha bezazlenosti koja, ako je sobom zaista ovladala, ako je istina bića, nije i maštovita. Jedino je bezazlenost vere, ta vrhunska bezazlenost koja »zna« pravac duha, i pravac čovečanstva, sposobna za ovakve maštarije, sa ovakvom lakoćom pokreta. Ono što ove jezičke stavove uspeva, protivno svim iskušenjima što leže u njihovom protivurečju, ipak da poveže u jedinstvo pesme, to je ova ista vera koja povezuje u duhovno jedinstvo ovu bezazlenost što sanja neposredni, a nepevajući (čak protiv-pevajući) izraz, i ovu maštovitost, tu metaforičnost rođenu upravo u nemirenju sa bezizrazom ma kakve neposrednosti. Jedno *volim,* ili *sloboda,* kao sila protivna ovoj sili metaforisanja, nije stvarna pretnja biću pesme, a najmanje ovom biću metafore, jer su *volim* ili *sloboda* jednoga stvarnog zanosa, jedne ubeđenosti koja tu svemu prethodi: onoga apriornog smisla koji ni u jednom jedinom trenutku nije bitnije ugrožen.

Samo taj neugroženi apriorni smisao zna za ovakve metaforičke vrtloge, kojima je u korenu kao ljubav, život, sloboda koji se po sebi razumeju, koji se *pod*-razumevaju (bez razumevanja). Ako ume da se baci u ove metaforičke vrtloge, to je upravo zato što ne sumnja u ove reči, što reči *ljubav* ili *sloboda* za njega i nisu reči, što ih on, i dok ih izgovara, očito ne čuje, što ih na izvestan način i ne primećuje, onako kako subjekt ove vere, ovog apriornog smisla, tu veru, taj smisao ne primećuje, uvek više okrenut svetu nego samom sebi, uvek za sebe samog na neki način zadržan *pod senkom,* u anonimnosti, gotovo nepostojeć. Ne oseća se tu nikakva problematičnost, još manje neka opa-

snost. Ova reč *sloboda* nije problematična, još manje (u toj problematičnosti) *opasna*, jer je sama sloboda nešto što se po sebi pod-razumeva, nešto za nas, i sa nama, a ne protiv nas, ono što jedino buja ovakvom divljom metaforičnošću. Neka je taj smisao i najmanje ugrožen, otkriva se neumitno: kako je ova metaforičnost takođe ugrožena, ona kojoj sudbina je u ovome neugroženom smislu, i čija snaga je od snage ovoga smisla. Niko drugi ne potvrđuje to tako ubedljivo, snagom svog pesničkog čina, kao Davičo, taj metaforičar i neprijatelj filosofske poezije, taj pesnik verskog komunizma koji se protivio, sa žestinom, s nepodmitljivošću, svakome diskurzivno-logičkom jeziku, a koji je (uvek otvoren onome što je »na dnevnom redu« istorije, i sposoban za otvaranje), pesnik kroz koga će, u jednome času, upravo sâm taj njemu mrski diskurzivno-logički, ne-metaforički i, čak, odsudno protiv-metaforički jezik, da zapeva kao ni kod koga drugog pesnika srpske poezije novijeg vremena. Godine 1953, u sudbonosnom času koji peva poema *Čovekov čovek*, ovaj neprijatelj diskurzivno-logičkog jezika, ubeđen (i pre, ali i posle toga) da je poezija upravo oslobađanje od svake diskurzivnosti, od svakoga jezika logike, otvorio se, na način dotle nepoznat i njemu ali i ma kom drugom srpskom pesniku, upravo svim iskušenjima koja sobom donosi ovaj jezik. Ovde je metaforičnost, iz ranijih njegovih pesama, ugrožena u samom korenu. Čak i sâm oblik ove poeme velikog obima kao da u prvom redu nije nametnut samo veličinom trenutka koji se kroz nju objavljuje, već i ovom ugroženošću metaforičko-sintetičke moći: on je nametnut nemogućnošću lirsko-sintetičkih, metaforičkih spregova koji su uvek spregovi trenutka, sinteze u biću ali *i u vremenu* jezika, svojevrsne *vremenske totalizacije*. Nema ovde snage za munjevitu sintezu, kojom se povezuju čitavi prostori između neba i zemlje; nema snage koja zahteva komprimovanje svoje u krajnje zatvoreni oblik klasičnog obrasca, da bi se iskazala serijom međusobno zakonito povezanih eksplozija što pale jedna drugu, ali zbog toga što ovde apriorni smisao nema onu snagu kakvu je sve do ovog časa imao, što je vera u njega, kao ovaj stav religijskog komunizma, ovde ugrožena u korenu.

Trenutak koji peva *Čovekov čovek*, sa dotle neviđenom i neuporedivom sposobnošću ovog pesnika da izdrži na nivou proključalog nadahnuća dužinom tri stotine stranica gusto štampanog teksta, koja u tempu i snazi nigde ne pada i koja je stoglasna kao nekakva kantata ili nekakav silno patetični oratorijum, jeste trenutak staljinske agresije, i obračuna sa

staljinizmom, ali (što je daleko značajnije) i *trenutak samo-obračuna ove religijske svesti* koja ništa nije dovodila u sumnju, ne pitajući se o sopstvenim pretpostavkama, i odbijajući svako pitanje, a pogotovo svaku kritičku svest, i koja, ako sama sobom i nije staljinizam, svakako jeste *uvek otvorena njegova mogućnost onako kako je zatvorena za ovu kritičku svest i kako tu svest religijski odbija*. Ono što čini ovu poemu vanredno dramskom, a na mahove i mitsko-tragičnom, jeste upravo taj moment samo-obračuna religijske svesti, samo-obračuna dramatičnog, čak tragično-patetičnog. Drama je tu izazvana neposrednim povodom, ali ona prevazilazi taj povod, i budi sâm iskon čoveka otvarajući njegovu trajnu, *neprevazilaznu dihotomiju između vere i istine*. Čovek koga otkriva ova Davičova pesma jeste čovek vere, ali on je i čovek istine. Dihotomija njegova je zaloga njegove tragične drame: ako ga nema bez vere, nema ga ni bez istine. Rastrgnut tako između vere i istine, i *provociran* istorijskim trenutkom da se suoči sa tom svojom rastrgnutošću, on peva glasovima vere i glasovima sumnje, koji se umnožavaju, dalje, na glasove žudnje, očajanja, sukoba sa činjenicama, bola, dozivanja mrtvih u ime živih i dozivanja živih glasovima mrtvih. Izvanredna patetična retoričnost do koje tu dolazi Davičo, stihom velikog raspona, postaje poezija ovom dramskom snagom, tim dramskim naponom koji joj je dat sukobom vere i istine. To je velika »poternica za sobom« (kako se naziva jedno njeno poglavlje), kao poternica za istinom, vrhovna kriza apriorne smislenosti religijskog komunizma. Vera, koja je dotle omogućavala negaciju sveta time što je bila izuzeta iz negacije, sada i sama postaje predmet ove negacije, čime se sukob totalizuje, ali čime jezik nužno ide ka velikim krugovima, od jedne do druge sumnje tu ugroženog smisla, *sumnje koja neizbežno zahteva ovu patetičnu retoričnost onoliko koliko doziva diskurzivno-logički jezik*. Ta patetična retoričnost je nemirenje sa nepoezijom diskurzivno-logičkog jezika, koji anališe a ne sintetiše, koji razgrađuje a ne povezuje u fokus; biće pesme, ranjeno u svom apriornom smislu, ranjeno je i u svojoj metaforičko-sintetičkoj moći kao moći totalizacije u trenutku, sevom munjevite eksplozije: ta retoričnost je verbalni napon ka sintezi koja se ne daje više s lakoćom, nemirenje sa oticanjem bića, i sveta, tokovima diskurzivno-logičkog jezika. Pesma *nužno* prerasta u poemu, jedan lirski trenutak u mnoštvo trenutaka ovoga samo-ispitivanja, a religijski stav, koji pretpostavlja veru u budućnost, ali istovremeno i nemirenje sa vreme-

nom (kao stav u ime totalnosti), ovde se prožima, zajedno sa sumnjom, u svetlosti ove kritičke svesti što govori jezikom »ispita duše«, neizbežnim nemirenjem sa tom večitom budućnošću koja neprestano izmiče, i pokušajem da se moment sadašnjosti, kao prevashodno anti-religijski moment, ovde istakne u prvi red. Nemirenje sa religijskim stavom neizbežno je i ovakvo nemirenje sa momentom apsolutno budućeg, neodvojivog od religijskog stava kao od stava transcendencije. Ako je Davičo, u žudnji za totalnošću, i pre *Čovekovog čoveka* morao da hoće sadašnjost, s onu stranu ma kakvih prepreka, ma kakve cenzure, ovde, u ovoj velikoj poemi, u kojoj *reči kao da postaju svesne sebe* (upravo u nemoći za brzu, munjevitu metaforičku sintezu, za brzo savlađivanje činjenica), ta glad za sadašnjošću ima otvoreno anti-religijski značaj. To je glad koja hoće *sada* svoje ostvarenje, glad (kao ljubav) koja ne pristaje da bude transcendovana u nekakav pojam i simbol budućnosti u ime koje, ovom transcendencijom, ima da bude poreknuta. Ovde smo, u trenutku *Čovekovog čoveka*, u samom žarištu moralne renesanse, započete Četrdesetosme, i to ne samo prihvatanjem kritičke svesti, i otvaranjem revolucionarnoj negaciji samog subjekta revolucije, već i ovim protivljenjem apsolutnoj moći budućnosti, kao protivljenjem ovoj apsolutnoj transcendenciji koje bez te moći budućeg nema, a koja odlaže život u ime života, pretvarajući plamen revolucionarne vere u *teološki sistem kao funkciju apsolutne vlasti* što slovom dogme ubija i veru i svest i pojmom budućeg idealnog (rajskog) života zamenjuje nasušni jer neizbežni hleb sadašnjosti. Pesnik kroz koga je vernički komunizam progovorio najjačim i najčistijim plamenom, onaj koji je svoje udarne ritmove nalazio u svojoj veri u nužnost, pa čak i blisku budućnost totalne slobode kao slobode za totalnost, pesnik nekada moćno-omamljujućeg *»ah, jednoga dana, jednog dana«*,[47] što ide iz zanosa i zanosu vodi, on je ovde pesnik koji će uzviknuti, kao niko drugi, s hrabrošću na koju ga je osudilo njegovo pesničko pozvanje, ta prinuda da se otvori svemu što je »na dnevnom redu istorije«, svoje jeretičko-bogohulno, apsolutno anti-dogmatsko: »I dosta vašeg *jednog dana biće!*«,[48] ritmovima savršeno drugačijim, slovom i slogom koje određuje, u samim njihovim osnovama, upravo ovaj stav prema budućnosti, kao

[47] *U spomen na tamnovanje i smrt Svetozara Markovića, 11.*
[48] *Čovekov čovek; Epilog: U žiži.*

stav kritičke svesti što poziva, neizbežno, u svojoj protiv-religijskoj agresiji, i protiv ovog religijskog momenta apsolutne, i apsolutizovane, budućnosti, tog raja koji sanja siromaštvo čoveka i sveta ali kojim se, upravo zato (što je poreklom iz siromaštva, što »čuva« na neki način taj duševni stav siromaštva), može i da podržava i čuva sámo siromaštvo. (Onoliko koliko siromaštvo doziva raj, toliko i sam raj, iz siromaštva dozvan i njegovom rukom »uobličavan«, može da doziva siromaštvo: funkcija pobune, on može biti i funkcija njenog uništavanja.) Sve jeretičko, obesvetiteljsko, izazivačko, *u krvoliptanju* ovog samo-obračunskog religijskog komunizma, što je izazvalo žestoku ideološku kritiku *Čovekovog čoveka* i pretvorilo je u jednu od najstrašnijih potera na veštice u novijoj srpskoj kulturi, u njenoj *socijalističkoj* epohi, jeste od ovog nemirenja sa prevashodnošću budućeg života, od ovoga nezazornog zahteva gladi, i ljubavi, za svojim ostvarenjem u sadašnjosti; ono je od Davičovog *kairoskog* nemirenja sa ostvarenim.[49] Vera u budući-

[49] Otuda kritiku ove poeme piše onaj isti duh koji je pisao »levu«, pseudomarksističku kritiku prve Davičove knjige *Pesme*, a u njoj posebno soneta *Ljubav:* dub dogmatske represije (i autorepresije), koji u erotici vidi pretnju »anarhije«, jer u njenoj žudnji za ostvarivanjem vidi pretnju za mitologiju budućnosti, bez koje nema represije. Iz poeme *Čovekov čovek*, u kojoj »pesnik ‚urla' (to je njegov vlastiti izraz) svoje anarhoidne ‚istine' i svoju nepomirljivost sa životom i svetom koji, kako on veli, ‚nije od brašna mrtvih'«, ». . . govori jedna posuvraćena savest i jedan posuvraćeni pogled na svet. To je prelazak Daviča na drugu obalu: u carstvo anarhističke besmislice i anarhističkog besa« (Tanasije Mladenović, *»Otkrovenja« Oskara Daviča; Književne novine*, 11. II 1954, I, 6). Očajavanje nad »nedovršenim«, želja za ostvarenjem, sukob sa odlaganjem u budućnosti, jesu manifestacije anarhizma (ispod naslova članka, Mladenović je naveo Davičove reči, za dokaz ovoga anarhizma: »Urlam nad nezavršenim«), kao što je i pesma *Ljubav* pretnja anarhije upravo kao pretnja žudnje koja ne priznaje granice. Kada se u pretnji ljubavnika da postane palikuća (»Ako su ti školjke šumele plavojko / u noći nemira pesmom palikuća, / selo će još noćas goreti ko luča«) ne vidi metaforička projekcija »sna u vatri gorenja« (iz prvoga stiha pesme: *»Kad predem na san* u vatri gorenja . . .«), nego, prosto, poziv na palikućstvo, anarhizam, onda je to anti-metaforička, bukvalizujuća jednoznačnost dogmatskog duha, koja je svojstvena svakom duhu represije (jer šta je represija, i u egzistenciji i u govoru, ako ne *nasilje nad protivurečno-složenim*, pa je zato njena tehnika uvek tehnika bukvalizacije?), ali, takođe, i njegova anti-erotičnost. Represivno-bukvalizujuća, anti-metaforička, jednoznačnost dogmatske svesti iskazuje se tu kao suštinski anti-erotska, onako kako je Davičova metaforičnost prevashodno erotska: u osnovi te jednoznačnosti jeste strah od »sna u vatri gorenja«, kao od »anarhije«, strah koji sluti »životinjsko« u erotskom, ali koji, takođe, *izjednačuje »životinjsko« sa »patološkim«*, pošto u sukobu »erotskog nagona sa nekim (!) društvenim moralom«, »taj nagon može

nost, pa time i snaga momenta budućnosti (a sa njome i sposobnost za transcendenciju), u ovom dramskom objavljivanju dihotomije *vera-istina* sačuvana je samim momentom vere, ali ona je tu suočena sa sadašnjošću, čime se ova dihotomija otkriva i kao dihotomija *sadašnje-buduće*. To nije više neka »čista« budućnost kao neka čista, apriorno-smislena vera; to je budućnost koja upoznaje sadašnjost, koja ulazi u odnos sa njom onako kako, kroz Daviča, stupaju (lirski vanredno potresno) u odnos živi sa mrtvima, onako kako će, uostalom, tu sâm Davičo, sukobljavajući se i dalje sa vremenom, pokušavajući da se sjedini, nerazlučno i zauvek, sa mrtvima palim za njegov smisao, za konačnost tog smisla *(»Mrtve ti ne mogu dati«)*, da uđe u jedan življi odnos sa vremenom uopšte. *Čovekov čovek*, to je silna reka vremena, u kolovratima prošlog i sadašnjeg, prema budućnosti, reka što nosi ovog pesnika, reka patetične retoričnosti u kojoj se, oratorijumski, smenjuju glasovi žudnje, bola, vere i sumnje, života i smrti, najzad i mogućnog i nemogućnog, i iz koje se rađaju, između dva njena silna razuđivanja u niz pravaca, međusobno protivurečnih, trenuci vizionarstva čija patetičnost podseća na patetičnost vizija koje ustaju iz samog mraka zaborava.

Smisao je tu ugroženi smisao koji se brani istovremeno kada se o njemu pita. Jezik je tu jezik ovoga smisla u pitanju, jezik koji je diskurzivno-logičan onoliko koliko nema apriorno dat smisao, već je osuđen na traženje smisla. Ako apriorna smislenost (otkriva nam to Oskar Davičo nedvosmisleno) jeste metaforički-sintetička, prasnaga svake snage paljenja sveta, njegovih činjenica (našeg udruživanja vatrom), evo kako njena ugroženost jeste ugroženost te sintetičke moći. Reči kao *sloboda, ljubav, čovek,* ne mogu da se ispisuju ovde sa onakvom lakoćom i bezazlenošću, s kojom ih je poneti Davičo, u vreme svoga metaforičkog zanosa, ispisivao; još manje preko njih tu, kao apriorno-smislenih, može da se pređe magnoveno, zapravo da se *preleti,* kao nekada: skokom u metaforičko preobražavanje činjenica sveta, u novi sloj metaforičko-sintetičke gustine pesme: ona pokazuje svoju apstraktnost, sve do toga da se otkrije i kao sama *reč,* samim tim jer je njen apriorni smisao ugrožen. Njena »prirodna« (po sebi data) stvarnost, čiji je bila oblik, sada *pada* u stvarnost reči: *sumnja otvara oko za reč;* vera ne vidi reči već ih vidi jedino ovaj ugroženi apriorni smisao koji se reflektuje iz njih. *Čovekov čovek,* to je i ovo progledavanje za stvarnost reči, koje kao da se odvajaju od svog smisla, postajući nekakve *samo-reči,* one u koje veruje jedino crna vera sumnje:

Sloboda? A možda je i ona još jedna preživela reč,
prividno antismrtna reč,
u stvari antiprotivna reč,
tajni agent smrti u aorti osećanja života,

dobiti patološke oblike«, kao u pesmi *Ljubav,* u kojoj je Davičo ovaj nagon »tretirao (!) u njegovom golom, životinjskom obliku« (Ivo Frol, *Novo u pjesmama Oskara Daviča; Znanost i život,* Zagreb, 1937, I, 5—6). Izraz »tretirati nagon« nije ovde samo stvar nemogućnoga stila, nego i nemogućnoga nagona: stvar odstojanja od toga nagona, koji valja »tretirati«, jer je u njemu životinjsko koje je, opet, patološko. Patologija stila ovde je patologija svesti o životinjskom kao patološkom: patologija hiper-racionalizma dogmatske svesti, koja, u sukobu sa emocionalnošću, »razlikuje« »pravilan doživljaj« od »nepravilnoga«, jer »nezdrav Davičov odnos prema ženi i ljubavi« (»odnos«, kao pretpostavka za »tretiranje«?) razlog je za to što se »o Davičovoj poeziji ne može govoriti kao o pravilnom poetskom doživljaju života« (Milovan Đilas, *O poeziji, povodom jedne knjige; Kultura,* Zagreb, 1938, III, 6). Životinjsko, kao patološko, jeste kontrarevolucionarno: Davičo je pesmom *Ljubav* došao »u sukob sa osnovnim tezama marksizma«, ali on i »objektivno radi na buržoaziranju svesti proletarijata« (Mih. Rajković, *Greh O. Daviča; Radničke novine,* br. 8. i 10, 1938). On je »intelektualni dezerter sa fronta borbe i pisac verovatno najreakcionarnije pesme na Balkanu koja se zove *Ljubav,* a u kojoj pesnik veli, u seksualnom oduševljenju, da će ubiti, krasti, upaliti selo i doneti krvavu grivnu samo da je od zlata, ako je ona, voljena, zaželi! Ovako egoistički i antisocijalno nijedan pravi demokratski pesnik nije pevao o ljubavi«, pa je zato cela zbirka *Pesme* (a ne samo sonet *Ljubav*), »s gledišta demokratizma i marksizma (. . .) reakcionarna i svojstveno mračnjačka« (Veselin Breznanac, u prikazu knjige *Pesme; Južni pregled,* 1938, XII, 10). Patologija anarhizma jeste patologija želje, u njenom sukobu sa onim što je onemogućava; zbog toga je ona »posuvraćenost« ideološka (»anarhistički bes«) i »posuvraćenost« logičko-jezička (»anarhistička besmislica«): »bes« gura u besmislicu, jer je besmislen, i zato se govor o ovome »besu« neumitno pretvara u govor o besmislici: zato o poemi *Čovekov čovek,* »jednako natrunjenoj nerazumljivom prozom kao što je njegov [Davičov] roman *Pesma* bio prožet nerazumljivom lirikom«, »nemoguće je pisati kritiku«, pa je Gustav Krklec, »u obranu čitalačke publike« (». . . narod je omogućio izdanje jedne knjige koja je za taj isti narod — nemoguća«), objavio u zagrebačkom *narodnom listu* »tekstomontažu«, štampajući Davičove stihove obrnutim redom *(Književna pisma iz provincije. Legenda o Daviču; Narodni list,* Zagreb 8. XI 1953, IX, 2607, pod pseudonimom Martin Lipnjak; v. u Krklečevim knjigama *Lica i krajolici,* izd. *Zora,* Zagreb, 1954, i *Pisma Martina Lipnjaka,* izd. *IBI,* Zagreb, 1956). — »Jednog dana pitaće se naši sinovi: Kako se to moglo bez stida i odgovornosti, bez mere i ukusa, bez afiniteta prema poeziji, tako čerečiti, pljuvati, gaziti, blatiti, sakatiti knjiga koja znači poetsku egzaltaciju socijalistički shvaćenog modela slobode, kako se nekažnjivo dozvoljava takva zaslepljenost, mržnja, takvo prostaštvo, neznanje prema drami jednog trenutka ove zemlje« (Oskar Davičo, *Ogledala što crvene,* 1955; *Pristojnosti).*

stariji agent smrti no što je život,
lukaviji agent od života, koji je možda takođe plaćenik smrti,
ili možda samo jedna besplatna njena čežnja,
jedna luda želja koju tek treba stvarati uz pomoć čoveka,
na njegov račun,
kao tobožnji njegov lavež pod nemogućim mesecom,
kao samoubistvo pred nepostojećom slobodom,
tek zamišljenom. Svejedno: ja znam.
O, nepostojeća, o, slobodo svirepa i krvava,
o otadžbino krvareća u meni,
zderi mi kožu na kaiševe, ogoli;
uapstrakti me do krvi, ovaploti se.
U zalog dajem život,
sudbinu u rem;
baci me kao adut posle izgubljene igre, ukini me,
ali ostvari se (. . .)

(Naslovi jedne noći; 4. Nad Avalom). Ovakvi stihovi označavaju *revolucionarnu prekretnicu* u duhu i delu Oskara Davičа. Daleko smo tu već od stihova njegove *Višnje* za *zidom,* od stihova njoj prethodeće *Hane.* Dalja evolucija Davičova, puna prevratnih a nužnih, i sudbinski logičnih, zaokreta, moćno je određena ovim prelomnim trenutkom koji označava *Čovekov čovek.* Ako u ovoj vulkanski silovitoj poemi ima još Davičovog duševnog stava, koji vrhovnu slobodu »shvata« kao ukidanje svega ličnog, i koji zbog toga peva, i kad to ne čini s verbalnom neposrednošću, ovo isto »uapstrakti me« ili »ukini me«; i ako se tu javlja ono isto aprioristično njegovo *Ja znam,* koje izleće kao nekakva automatska ruka vere pred lice svake sumnje, i ovakve (izrečene u *Čovekovom čoveku),* to nije ono *Ja znam* koje Davičo dotle je znao: ima u njemu jedna naprslina, koja je naprslina u samom biću ovog letača kao u biću nenaporne lakoće. Kroz tu naprslinu javljaju se moćnije (podržane sumnjom i bolom koji ona izaziva) činjenice, ali s njima i sâm Davičo za sebe samoga. On je tu samosvesniji onoliko koliko je svesniji činjenica. Svest o činjenicama je jemstvo ovakve samosvesti. Pogled moj koji upućujem činjenici, jeste pogled koji upućujem i činjenici sebe: svaka je činjenica ovo obnavljanje činjenice sebe, njena prisutnost je uvek znak negativnog mog prisustva. Ta samosvest kao znanje sebe znanjem činjenica je anti-religijska, ona se protivi izvršenju ovog zahteva za samo-

-prevazilaženjem, toj slobodi koja se ostvaruje religijski, kao ovakvo apstrahovanje mene, i kojoj se, valjda zbog toga, i s mutnim (valjda i s nostalgično-gorkim) sećanjem na negdašnju njenu slavu, i upućuje ova gorka reč: »ukini me«. Tu gde je sve »ispit duše«, sve kao nekakva »sumnja u jednu nevinost na koju niko nije obraćao pažnju«, i gde se ponavlja neprestano:

Proveri, uporedi, ispitaj
i još jednom proveri kao da si tu došao s druge planete

(u odeljku *Čelo u noći),* i tu gde je »izjava« u stihu, kao u odeljku *Činjenice* (stav treći):

O, zablude lakoće,
i ja sam stupao pogrešnim horizontom,

bila neminovno dozvana samim ovim pozivom na ispitivanje, upoređivanje, i ovom svešću koja se tu uveličava, lakoća, koju je dotle znao Davičo, u jeziku, u asocijativnim njegovim vrtlozima, što rastavljaju dotle spojeno, i spajaju još nepovezano, neizbežno se oglašava za *zabludu lakoće.* Ta zabluda lakoće, otkrivena pred činjenicama bede što još »starinski seva«, i što je Daviča inspirisala za nekoliko stranica vanredne pobune, u sukobu sa činjenicama stvarnog, koje protivureče revoluciji i revolucionarnoj misli, a pogotovo njegovoj silnoj, nikada utoljivoj gladi, proširuje se, spiralama duševnosti, i zahvata i pesničko biće, sâm pesnički jezik. Ovde u svesti o činjenicama, u ovoj poternici za sobom, usred noći u kojoj će ovaj pesnik reći:

Ova noć
što ujeda mene i ne samo mene u njoj; ova noć;
ovi udarci nogom u uspravno čelo, u revoluciju; ovi udarci,

(Činjenice), i u kojoj će zateći sebe prošlog tamo

. . . gde sam u čoporu klicao laži,

pitajući se, čak: »Znači li da sam slep bio i podal?«[50] to je noć koja u svakoj, ma kakvoj lakoći, — i onoj vere i onoj jezika i

[50] *Drugi deo; Poternica za sobom.*

onoj sna, — može da vidi samo ovu *zabludu lakoće*. Umesto lakoće, koja je nekada, u religijskom komunizmu Davičovom, bila basnoslovno-metaforičarska, i kojom se premošćivao zaista svaki ponor između obale iracionalnog i obale racionalnog, kao ponor u čoveku ali i ponor između sveta i čoveka, javlja se ovde napor, otvaraju se vrata za *veliko doba napora* koje je doba Davića posle ove poeme. Pojačani moment svesti rastvara oblik pesme onako kako rastvara apriorne oblike ili oblik apriornog smisla. Dvosmerje Davičovog lirskog dinamizma, koje se dotle razvijalo između iracionalnog i racionalnog (u nerazorivom njihovom jedinstvu), kao između auditivnog i vizuelnog, ovde se uopštava ka sukobu *između sintetički lirskog i analitički-diskurzivnog*, gde lirsko je napadnuto diskurzivnim, onako kako apriorna vera napadnuta je svešću, i gde je diskurzivno napadnuto ugroženom verom u odbrani. To su suprotnosti između sinteze, koja je osnovnom težnjom lirska, i analitike, koja je anti-lirska onoliko koliko je anti-sintetička, kao lirika koja podrazumeva i doziva sintezu, ali je ne ostvaruje u savršenosti. Ovde i sâm subjekt pesme ulazi u vrtloge negacije, kao subjekt vere: napor ka celini, ka sjedinjavanju, u nerazorivo jedinstvo, svih glasova ove poeme (sve do završnog odlomka *U žiži*, koji ima snagu finala oratorijuma u kome svi glasovi, pevajući svoj bol i svojom sopstvenom melodijskom frazom, ulivaju se u gotovo patetično-zaglušno jedinstvo krika), jeste napor za povezivanjem nekada jedinstvenog a sada svoje iskonske dihotomije svesnog bića, čija pesma nije pesma lakoće već pesma u naporu ka izgubljenoj lakoći, kao ka nekada imanom a sada izgubljenom raju. *Čovekov čovek* je i to: poema palog anđela jedne vere čija krila zahvaćena plamenom pokušavaju ponovo da se vinu u visine negdašnje lakoće, u samu tu lakoću, sjajnu a nepovratnu; to je *Izgubljeni raj* ovoga negdašnjeg vernika religijskog komunizma, osvetljen mitsko-tragičnim svetlostima koje Davičo kao da nije tražio nego su mu se one same nametale, tamno ozračujući njegovu poemu, samom iskoni ove večite dihotomije, ovoga čoveka koji nije vera bez istine ali koji, ma šta rekao sebi u časovima pobune protiv neba, ipak nije ni istina bez vere (a najmanje onda kada ta vera ne polaže račune svesti). U ovom govoru za mrtve i žive, s tragičnim lajtmotivom »Mrtve ti ne mogu dati«,[51] koji ima značenje, u stvari: da se smisao, za koji su

[51] *Treći deo; Ono što se ne daje.*

mrtvi pali, i kome su dali svoj život ali, svojom smrću, i nepokolebljivu *definitivnost*, ne može nikako dati, pošto je to smisao kao nekakvo nad-ja sveta jedne vere i jedne ljubavi,[52] u svim tim rečenicama što se, kao delte, razuđuju, da bi se rukavcima svojim ponovo sastale, a na putu ka novim, uvek, razuđivanjima, *presijava se svetlost iskoni:* svetlost mora, svetlucanje peščanog spruda uz more, tako da se slike smrti, i halucinacije koje ih povezuju, mešaju sa razbijenim odlomcima aktuelnog vremena sadašnjeg, i tako da, u tome preplitanju, uvek ima, oseća se, jedna dimenzija *mitske monumentalnosti*. To sve daje prostorima ove poeme nešto od patetično-svečanog prostora pradrevnog i trajnog i zato večno mladog sveta (onoga što je uvek na svome početku) u kome *čovek, između vere i istine, pati svojom čovečnošću i tom patnjom jedino nju i ostvaruje*. Reč ovde, pod udarcima sumnje, u vrtlozima ove dihotomije, kao da ima i svoj sopstveni odjek: to je njen odjek u svesti koja je reči postala ovako svesna, koja ume u slobodi da vidi, sa strahom, i odbijajući, i samu reč *sloboda*, tako da ta reč kao da pada u nekakav bezmerno akustičan prostor. Nekada prelivajući se, nošena vrtoglavim ritmovima ranoga, i uvek kao zadahtanog, uvek uskipelog, ključajućeg Davića, jedna u drugu, menjajući druge reči i menjajući se i sama, s lakoćom asocijativnih serija što bacaju duh u ushićenje nesvakodnevnim pijanstvom (od obilja, od gustine jezika kao od gustine krvi i mleka), ovde te reči odjekuju sudarom. Ništa ne pristaje na lakoću jer ne pristaje na lako preobražavanje; *našli smo u Daviču najvećeg pesnika lakoće izraza za koji je ovaj jezik uopšte znao; izgubili smo ga, pod udarcima one iste istorije koja ga je bila i donela*. Našli smo u njemu najvećeg pesnika genija detinjstva, u njegovim basnoslovnim igrama s oblicima sveta za koje zna samo duh bezazlenosti ili duh vere; izgubili smo ga tamo gde se taj duh izgubio. Daviču je bilo dato, jedinom, da se otvori sjaju ovoga duha, ali (i možda upravo zato) njemu je bilo *pisano*, jedinom takođe, da se otvori i njegovom umiranju. U času *Čovekovog čoveka* krvavi ovaj genije detinjstva i ovaj genije vere, a sa njim i čitav jedan svet: onaj apsolutne nade koji je kroz Davića još na robiji zapevao apsolutnom verom u sebe, verom koja je znanje čuda. *Čas Čovekovog čoveka je čas agonije čuda*, i zbog toga je to jedan od najtragičnijih trenutaka novije srpske kulture; to je čas

[52] »Odseci mi čelo i misao će pustiti korenje« (u istoj pesmi).

umiranja sunovratništva metaforičko-zanosnog Davičovog, sve do same njegove svesti o tome, koja će se izreći neposredno tek kasnije, u stihovima knjige *Trg eM:*[53]

sunovrat ne ume pad svoj kroz večnost da obnovi.
Igračka nije strgnula masku zbilji,

i koja će uputiti ovog pesnika zanosa i lakoće da u svom mutnom i naprslom ogledalu pokuša da vidi lice Majakovskog, iz poslednjih njegovih trenutaka.[54] Ako se vera i dalje bude tražila kroz ovog pesnika, ona će se tražiti pod pritiskom ove svesti ranjene iskustvom, kroz njega i protiv njega, ali uvek *sa njim.*

[53] Izd. *Nolit,* Beograd, 1968 (u ciklusu *Vetrogrami).*

[54] Ovaj susret s Majakovskim kao da je bio ugovoren u trenutku koji peva *Čovekov čovek.* Tragedija tu doziva Majakovskog. Velika knjiga stihova *Trg eM* peva tragediju Majakovskog, međutim, samo posredno: kao tragediju pesnika revolucije. To je tragedija borca koji se sukobljava sa nepodmitljivom istinom, ostajući borac i kroz svoje dodire s ništavilom, sve dublje i sve prisnije. Pesme ove knjige (pisane od 1961. do 1967, naporedo s pesmama za druge knjige) nalaze celinu u tragičnoj paraboli koju ispisuje ovaj duh suočen sa idealom komunizma, sa ratom u Vijetnamu ili na Bliskom Istoku, isto koliko i sa ništavilom koje prodire u njega. To je knjiga koja će, završnim svojim poglavljem, pokušati da obnovi ritmove Majakovskog, ali iz svesti koja će tu negde reći (u ciklusu *Talasogrami)* da »prošlo je vreme gigantskih dedaka mojega kova. Bezuslovno. Prometeji su nezaposleni«. Sav *aktivizam,* koji se ovde traži stihom, monolozima i dijalozima sa sobom, sa svetom, tako je prožet svešću ovog *nezaposlenog Prometeja,* onoga koji je video pacova kako čereči svoju majku (u jednoj od najudarnijih pesama ove knjige), i leš koji neće reći za sebe jedino to kako »bio sam od vrlo čujnih čula, premnogo vidljiv i drzak . . . / Sad sam nalik na vodeni žig utisnut u kožu vode koja u sebe tone«, već koji će, zaustavljen pred ogledalom u ovome susretu sa sveobuhvatno-simboličkim Majakovskim, izgovoriti i reći: »Ispušten poslednji urlik ne pušta mlade urlike. O, loše moje navike, / — / odviknite se mene. Nisam pećina da ječim i kad glas ne seva. Mrtav je pesnik«. Ovo: *Mrtav je pesnik* ide iz sumnje u apriornu smislenost sveta i reči. Tu gde »Govorim iz navike. Njoj nasedaju istine i zmijske oči utvara. Govorim bez potrebe: zanemeo je lik socijalnog Fortinbasa«, *sumnja u reč prerasta u odbojnost prema njoj.* Ona ne samo što nije sjajna, lakopokretna u svome prelamanju s drugim rečima, već je traženo mukla, suglasnički tvrda, ponekad teško izgovorljiva (kao duga kovanica, sastavljena od spregova reči, najčešće od imeničkih glagola ili glagolskih imenica), bačena u stihove čiji raspon ponekad premaša i raspon stihova iz *Čovekovog čoveka.* Stihovi (iz ciklusa *Krvogrami):* »S ivice neba vreba kurjak ludila: / ostatke vremena on goni kao stado bez igde pojila / u pustinji, iskorenjena iz kamena i žila, / tišina iščupana, u reči se sakrila«, kao da objavljuju to *otkriće tišine* u rečima: sve što je u ovo doba pisao, jeste već posvećivanje toj tišini, njena najezda, pokušaj života u njoj, sa njom, iz godine u godinu za Daviča sve većom i sve težom.

Duh ništavila javiće se, neodložno, iz ove agonije čuda; borački stav ostaće, ali neće se produžiti i lakoća pokreta sa njim, u likovanju nad materijom sveta, nad njegovim *činjenicama;* nema tu više volšebničkog preinačavanja stvari i bića, jer nema ovog plamena apsolutne vere, jer nema pristajanja na transcendenciju sve i kada se ona doziva i hoće, onim očajničkim »ukini me«, i nema negdašnjih lakih, nenapornih asocijativnih serija, u sadejstvu auditivnog i vizuelnog. Rascep, koji se tu objavljuje, veliki je: on se najsudbinskije, na ravni *bića pesme,* javlja kao rascep u negdašnjem jedinstvu jezičkog toka kao u dinamičkom jedinstvu auditivno-vizuelnog. Jedinstvo racionalnog i iracionalnog, kao jedinstvo zvuka i slike, dato duhom vere (kao vere u ovaj jedinstveno objedinjavajući smisao), ovde je ugroženo u samom osnovu: razlika između zvuka i slike pojačava se, sloj zvuka odvaja se, u rečima, od sloja slike: među njima javlja se *pukotina,* ponekada otvara se čitava provalija. Otvorio se tu ponor između smisla i reči, između smisla i zvučanja, ponor koji se objavljuje čak i rečima koje ga poriču. Napor koji se ovde javlja zbog toga je napor ovog duha koji je u ugroženosti svog apriornog, objedinjavajućeg smisla, našao ugroženost dinamičkog svog, metaforičkog jedinstva svuda pa i u oblasti zvuka i slike, iracionalnog i racionalnog u jeziku. Veze između njih uspostavljaju se, ali s ovim sve većim naporom, i zato u sve većoj dubini pesme, uz sve veću količinu *vremena za to potrebnog.* To više nije lirski trenutak metaforičko-verničkog prevazilaženja datog, ka uvek novim sintezama, i sa sjajnom lakoćom; to je jedno osetno, naporno, *teško produžavanje* ovog trenutka, u pravcu vremena, ka jednoj trajnosti koja, ispoljena, iskazuje ovu pukotinu između zvuka i slike kao pukotinu u samom biću jedinstva između mrtvih i živih, koji dotle jedva da su znali sebe znajući ovo razigrano jedinstvo. Ponavljaće još Davičo svoje »tobo, tobo, uz kote gazeći«, i svoje *Ja znam,* ali gde je bilo *jedinstvo vere, i s njom muzička unisonost* (jakog zvučanja a vanredno skromnog kontrapunkta), sada se javlja *polifonija bića a sa njime i poliritmija,* s jako naglašenim kontrapunktom, s posebno istaknutom disonancijom koja izvore gladi i mašte čini izvorima tragedije, u sukobu sa dotada svevlasnim momentom idealno-budućeg. I sama promena ritma, kroz sve promene stava prema jeziku (i *u* jeziku), otvaranjem ovoga dotadašnjeg dinamično-vrtložnog metaforičara i sintetičara analitičkom diskurzivno-logičkom jeziku, uslovljena je, takođe, ovom krizom njegovog religijskog komunizma koja se iskazuje promenjenim

stavom prema budućnosti. Potpuno predavanje magiji te budućnosti bilo je, za Daviča (sve do *Čovekovog čoveka),* predavanje udarnim ritmovima, zasnovanim na jedno-obraznosti, koja je svojevrsna funkcija *sanjarije:* njome se iskazuje duh utopijski, duh vere, ali njome taj duh i produbljuje svoj zanos. Ti ritmovi su funkcija zanosa. Oni su nužni onoliko koliko je nužan zanos. Utopijski duh zahteva, izgleda, upravo ovakve ritmove, kojima dostiže stanje sanjarije, kao stanje omamljenosti koja je potrebna da bi se duh vere u budućnost *prelio* preko svega sadašnjeg i u njemu neposredno-stvarnog. Otud će Davičo, koji je ovakvim ritmovima pevao svoju veru još u robijaškim svojim danima (»Skoro će doći, skoro će proći, / skoro će prestati, stati. / Skoro će bednom skoro će žednom, / dovoljno vode dati. / — / Skoro će biti svi ljudi siti, / skoro će, skoro će ljudi / imati kuće, zaklon, od tuče, / od kiše i od studi«,[55] — ciklus *Nemir,* pesma 17), biti pesnik kroz koga će duh Svetozara Markovića, *kao bitno utopijski duh,* doći do najpunijeg svog izraza: »Umesto rala, volovskih kola, / umesto gladi i mesto suza, / ah, jednog dana, umesto bola / umesto suza i mesto uza, / ah jednoga dana, jednog dana«.[56] Taj ujednačeni ritam, kao funkcija sanjarije utopijskog duha, koji snom o idealnoj budućnosti »zanosi« svest o sadašnjem, o njenoj stvarnosti, neodvojiv je od vere kao vere u buduće.[57] Sa ugroženošću vere, ugrožen je i ovaj duh utopijske

[55] *Nemir,* 17; *Pesme.*

[56] *U spomen na tamnovanje i smrt Svetozara Markovića*

[57] Nije sasvim beznačajna činjenica: da se Davičo ovde obraćao desetercu, gotovo nagonski; to kao da, samom nadom, verom u buduće, obnavlja se ovde i deseterac (ali s cezurom posle petog sloga), stih srpske nade u budućnost, nade srpskog jezika. (Dubina verskog opredeljenja Davičovog obnovila je ovaj arhetipski duh i ovaj arhetipski njegov slog.) Pomeranje cezure, sa četvrtog na peti slog, kao da je izvršio sami duh sanjarije, koji je ovde duh ovoga verovanja u »skorašnjost« idealnog. To je jedno *ubrzanje* u odnosu na klasični epski deseterac, to je lirizacija tog deseterca, ali pre svega ovim pojačanim momentom vere ili pojačanim zahtevom za zanosom. Epski deseterac ne vodi neposrednoj senzaciji zanosa, a budućnost, koju on maštа, jeste budućnost daleka: cezura posle četvrtog sloga kao da »iskazuje« ovu svest o udaljenosti, ali kao da, služeći epskoj naraciji, i odbacuje ovaj zanos, ovu vrtoglavicu nedozvoljivu pod uslovima epike kao uslovima što nameću izdržljivost, sposobnost za trajanje, ali i jak moment svesti. Zanos je, za duh epskog deseterca, opasan. On se čuva od njega, a čuva se ovom cezurom posle četvrtog sloga, koja omogućava da se sledećim slogovima (što se završavaju trohejskom muklošću), ide naniže, kao u nekakvom smirivanju, do ponovnog uzdizanja u novom stihu, u četiri prva njegova sloga. Ovde, kod Daviča, nestrpljivog i gorućeg, deseterac, kad se javi neposredno, lomljen je cezurom po sredini, a njegova produženja ili skraćenja idu posle cezure, skraćenjem ili produženjem čitavog stiha.

sanjarije, a time i njegovi jednoobrazni ritmovi kao funkcije sanjarije. Svest o činjenicama jeste svest o stvarnosti, ili svest o sadašnjosti, kao svest koja slabi moment idealno-budućeg; ritmovi te svesti jesu ritmovi pobune protiv svega datog, ritmovi sukoba sa njim; to je sukob sa činjenicama (kao sukob vere i svesti), a ne sanjarija koja zanosom (posredstvom jednoobraznog ritma) nadvladava činjenice i svest o njima, bacajući duh u zanos. Otuda, stih se tu oslobađa obrasca, on postaje slobodan stih velike napetosti (kao u odeljku *Govor za mrtve i žive):*

Urlam, jeste, urlam,
kako da ne urlam
u ime prosute krvi popljuvane,
u ime mleka iz vimena ranjenog u mleko mašte, ranjene,
u ime mašte koja je verovala da je taj pobačaj ipak
onaj grad kome je plela džemper, urlam,
plela bez igle i vune, uprkos svemu.
Sad nema kome da ga pokloni. Urlam
nad nezavršenim.
Nema, urlam, nema
grada očekivanog tamo gde mu je osnova istkana.
Seva surovost starinska
i sve je starinski neizjednačeno.
Gde je drugarstvo novogradnji?

Gde sloboda u stremenu nade
na pastuvu mašte?
Gde je sev mača smelosti
u galopu isukanog sjaja
preko drugog polja noći?

Ujednačeni ritam sanjarije, transcendencijom sadašnjeg u buduće, ovde se kida nezadrživim »urlikom« koji kida svaki obrazac i svaku ujednačenost, čak s osvetoljubivom, osvetničko-paćeničkom *strašću:* sukob sa religijskim duhom ovde je sukob sa njegovim ritmovima, sa njegovom sanjarijom. Taj ritam se neće, jer se neće ta sanjarija. On se razara s očajanjem i kao u samokažnjavanju: vrtlozi ove retorike, u *Čovekovom čoveku,* jesu vrtlozi ove nepredvidljivosti melodijske fraze i nepredvidljivosti njene cezure: stih počinje, najčešće, na kraju prethodnog stiha, tako da je prenos sa stiha na stih dat trzajem, grčem; grčenja, u ispaštanju, ovoga bića u obračunu sa sobom, ponavlja-

ju se tako i u jeziku, u njegovim ritmovima, čak oni kao da se i traže od ovih konvulzivnih ritmova koji ih produbljuju, onako kako su ujednačeni ritmovi sanjarije, i zanosa, produbljivali tu sanjariju i taj zanos. Moment anti-poezije je tu ravan momentu svesti dramski sukobljene sa verom. Drama vere, kojom peva *Čovekov čovek,* tako je i drama bića lirike, koje je za Daviča uvek ovo biće vere. *Iskušenje vere je ovde iskušenje samog bića lirike.* Ne jednom, ono se javlja u vidu velike *agresije proze,* kojoj se biće lirike suprotstavlja, mešajući svoje ritmove sa njenim ritmovima, onako kako se, gotovo, ovde mešaju ritmovi bića s ritmovima ne-bića, u dramatičnosti koja obuzima sve prostore duha, prodirući i u samo podzemlje izraza. Lirsko biće postaje tu dramsko biće.[58] Zaista nema tu više mogućnosti za nekadašnje

[58] *Čovekov čovek* je zbog toga dramska poema, ili »đavolja lirika nenapisanih drama«, kako je to rekao, poslužívši se izrazom Marka Ristića, sâm Davičo (u *Objašnjenju Čovekovog čoveka).* On je i u lirici oduvek pretpostavljao »postojanje izvesne dramske potke, čak fabule, čija se radnja po pravilu kreće sasvim aristotelovski prema krizi i razrešenju«, ubeđen da se »danas mogu pevati samo lirska ključanja osnovnog sukoba vremena« (u navedenom tekstu), ali ta »dramska potka« kod njega je ležala u metaforičkom trenutku, i razrešavala se njegovom munjevitošću, gotovo pošto je već i data. Vera, koja je vodila lirskoj eksploziji, okretala ga je isključivo sudaru sa svetom; zbog toga je drama ovoga verski-metaforičkog lirizma, osuđena na magnovenost trenutka, daleko manjeg intenziteta i dubine. Ona nije totalna, jer ne obuhvata i sâm subjekt vere, sâm njen duh. Ona je drama sporenja sa svetom, ali ne i drama duha, još manje drama jezika. Jezik tu nije zahvaćen dramskom krizom. On ne zna za napor, za opasnosti proze kao opasnosti anti-verske istine (ili anti-verskih činjenica). Narativni momenti, u poemi *Zrenjanin* (izd. *Novo pokoljenje,* Beograd, 1949), koja je prvi Davičov pokušaj izlaska iz lirske pesme, ne idu iz ovoga dramatičnog iskušenja lirike prozom, niti su činioci ove drame duha, već su u *čisto literarnoj* službi poeme, nametnuti kao »stil« samim njenim rodom, nespojivim, po dužini njegovog trajanja, s jezikom i ritmom lirske pesme. U *Zrenjaninu* se ova narativnost zbog toga javlja kao izvestan otpor lirskom jeziku, kao neprestano odlaganje tog jezika koji se, međutim, ne prestaje da nameće, onako kako se tu i metafora u punoj njenoj zgusnutosti nameće u slavu pripovedačkog stiha. (Za kasnije izdanje ove poeme, — izd. *Prosveta,* Beograd, 1968, — Davičo je dopisao veći broj pesama, koje je uključio u poemu; ove pesme, drugačije fakture, jezika i ritma od osnovnog stiha poeme, predstavljaju produbljenje *Zrenjanina,* ali u pravcu lirskom: sve ono lirsko što je suspregnuto, u ime fabule, u prvom izdanju *Zrenjanina,* tako se ovde na neki način oslobođava.) Dramatičnost poeme *Zrenjanin,* kao poeme o borcu sukobljenom sa svetom, ali bez unutrašnjeg sukoba, prevashodno je *fabulativna.* Ona se od fabule tu i morala da traži i očekuje. U času *Čovekovog čoveka* stiže se do esencijalne drame, pa je zbog toga i sila narativnosti u ovoj poemi duhovno suštinskija sila. To je ono što se ovde, u času ugroženosti versko-lirskog, odbija, ali što se samo sobom nameće. Dramatizam je zbog toga u samom biću pesme, u biću njenog jezika, koje kao da ne

ritmove. Rečenica Davičova: »I dosta vašeg *jednog dana biće!*«, taj obračunsko-samo-obračunski povik ne može se pomiriti sa ujednačeno-udarnim ritmovima. Ona nije rečenica koja vodi zanosu, već rečenica svesti. Utoliko, ako ne vodi konvulzijama, vodi na samu granicu proze: »i ja koji se ni u mislima ne pridružujem glasu umornog razočaranja, ali u rukav zimskog kaputa šapućem svoj nezabeležen automatski tekst: Vratite specifičnu oblinu devojačkom struku. Dosta je zoljavih. I dosta vašeg *jednog dana biće!* I dosta tih gluvih cvrkuta ispod streha nepostojećih. Vratite riblju elastičnost pomračenom mesu. Ono se ne tovi pesmama daleke budućnosti. Uz to nerazumljivim. Ono se hrani masnom jevtinoćom petosobnih stanova s *aircondition*-om do tekstilne zasićenosti prirodnog morala bez ovdašnjeg intelektualnog podrigivanja. Promenite, dakle, svoju otrcanu ploču kad nemate ni najlon buđelare stripa ni čekovne knjižice misli. Tu vašu pesmu gladne budućnosti i sami dobro shvatamo. Ona nije nerazumljiva, kako kažete, ona je glupa i dosadna kao islužena supruga. A ja sam gladan deviznih gerli. Ja sam zaista gladan i ostalog. I žalosno je goniti ljude da pevajući otvaraju usta kao da će im neko ubaciti pečenu ševu u kljun. Pesme ne hrane ni cvrčke, ni slavuje. Zato dosta!«.[59] Lirizam savlađuje izazove proze, ali teškim radom, s naporom, u neprestanom sukobu sa njom kao sa svetom činjenica koje, upaljene punom vatrom svesti, nikako se ne gase: snaga činjenica daje otpor zanosu kao ta obasjana svest. Zanos, koji ih je ranije poricao, preobražavajući ih, metaforičkim skokom, u materiju jednoga promenjenog sveta, ne uspeva ovde da ih savlada: on ne

pristaje ni na kakvu fabulu kao na nešto što je »spoljne vrste«: ove proključale energije totalnog dramskog sukoba ne dozvoljavaju ovde ma kakvu gradnju fabule. Te energije kao da ne pristaju na takvu gradnju, razarajući je pre no što je ona i postavljena. To je ono isto tragično-mitsko u *Čovekovom čoveku,* kao suštastveno, s onu stranu mogućnosti za ma kakvo fabuliranje, protivno njemu. Možda je zbog toga, u svome *Objašnjenju Čovekovog čoveka,* Davičo ukazivao na stare Grke, gotovo sa zavišću: »polazeći od opštepoznatih elemenata mitologije i istorije«... grčka drama je »mogla da dosegne estetski stepen sugestivnosti koji je njen — upravo zato što je, operišući fabulama znanim svakom gledaocu, gubila malo energije na imbrolje i zaplete, i svu izražajnu snagu upućivala kazivanju akcione osećajnosti protagonista«. Potreba za mitom (ali za Daviča neizbežno kao mitom novih vremena), tu se nameće neodoljivo, u ovoj nepomirljivosti sa fabulom i ma kakvim fabuliranjem: totalna duhovna drama ne dozvoljava fabuliranje, i utoliko više upravlja snu o mitu.

[59] *Čovekov čovek; Epilog: U žiži.*

uspeva da savlada svest koja je tu sve jača. Pobuna protiv činjenica, najočajnije nemireća u poglavlju *Činjenice,* ovde je pobuna protiv sveta neprihvatljivog kao što je neprihvatljiva njegova nedovoljnost, ali je i pobuna protiv svesti koja čuva ovaj poredak činjenica; to je pobuna samog bića lirike, tog metaforičko-dinamičkog bića ili bića Davičovog zanosa, koji ovde zna za činjenice i zato otkriva napor, i koji znajući činjenice kao da nema više snage za njihovo apsolutno poricanje, za njihovu smrt, i zato zna za ništavilo.

Čovekov čovek, to je prvi susret Davičov sa ništavilom. Istina, on ovde ne peva ništavilo neposredno (kao što će se to, uostalom, dogoditi ne mnogo kasnije), ali on ga sluti onako kako sluti snagu neizmenljivih činjenica i kako se kroz njega oglašava kriza apriornog, verskog smisla. Taj apriorni smisao je bio apriorna snaga života, ali i apriorna *čistota* njegova: on je znao za život suprotstavljen smrti, onako kako religijska svest zna uvek za biće suprotstavljeno ne-biću, ili za dobro suprotstavljeno zlu. Ona je *svest izvesnosti,* jasne granice između bića i ne-bića, svest koja zato *ima* smrt. Ma koliko da je (kao u epohi *Višnje za zidom,* a takođe i *Hane)* smrt nasilje nad čovekom, njegova negacija, ona (i to upravo kao takva) mobiliše život u njegovoj suštini; ona »ima«, kao negacija njegova, svoj život protiv sebe. Sile sveta, i duha, u vreme pune snage religijskog duševnog stava ovog pesnika, krajnje su uprošćene i jasno individualisane: granica između života i smrti nedvosmisleno je data. To je stav krajnjeg uprošćavanja, stav kojim kao da se obnavlja, uvek na suštinski isti način, blaženstvo primitivnosti kao blaženstvo jasnog razlikovanja silâ dobra i silâ zla. Taj stav ne zna za ništavilo jer zna za granicu između dobra i zla, života i smrti: tamo gde je ovaj stav ugrožen, ugrožena je i ova izvesnost: granica između života i smrti, bića i ne-bića muti se, postaje problematična, da se najzad izgubi. Ništavilo, koje se tu javlja (i kod Oskara Davića, u *Čovekovom čoveku),* jeste delo ove smrti apriornog smisla, ili ove smrti same smrti, agonija njena kao agonija ove izvesnosti: ako ritmovi sigurnog (izvesnog) obrasca ovde ne mogu više da se obnove (sem na liniji čiste muzičke reminiscencije, nebitne za dalji razvoj ovog pesnika), to je zato što ne može da se obnovi sama ova izvesnost, u stavu jasnog razlikovanja života i smrti, jasnoga »svojstva« života kao protivnoga smrti (u njenome, takođe, jasnom *»svojstvu«).* Granica je ovde provaljena, život i smrt ne odnose se jedno prema drugom kao dve protivurečne sile; one ne igraju jasnim svojim

razlikovanjem. Ta granica je provaljena u duševnoj sferi, ona je provaljena i u sferi ritma. Ona onemogućava ritamsku čistotu, njenu izvesnost i udarnost. Obrazac vezanog stiha posle *Čovekovog čoveka* ne obnavlja se u *suštinskim* trenucima koji znače dalju evoluciju Davića. Ništavilo je ono koje ih ovde ne dozvoljava, ništavilo koje prodire u apriorni smisao ove volje, nepomirljivo s apriornošću. Tamo gde je ništavilo, nema pune religijske apriornosti (kao što je apriornost ova uvek isključenje ništavila), i to nigde: ni u smislu, ni u ritmu (jezičkom), kojim se taj smisao iskazuje i u sebi utvrđuje. Ritmički obrazac jeste apriorni duh na delu (na *jezičkom* delu). Posle *Čovekovog čoveka,* objavio je Davičo zbirku pesama *Nastanjene oči,*[60] koja je posvećena motivima rata i revolucije, i koja kao da pokušava da obnovi, pa čak na neki način i da vaskrsne, duh iz pesama *Višnje za zidom,* ali tu do stvarne obnove, do ovoga vaskrsa ne dolazi. Taj duh pao je u nepovrat, zajedno sa svojim metaforičkim sagorevanjima, sa brzinom stiha, s lakoćom izraza. Tu nema lakoće izraza, ni ove brzine stiha jer nema lakoće u poricanju činjenica. Ništavilo onemogućava ovaj metaforički dinamizam. Ako ga metafora iskušava, u času zeva praznine u poreknutoj činjenici, u magnovenom trenutku praznine što se objavila tu gde činjenica je poreknuta ali još nije metaforički preobražena, ona ga savlađuje *kao skokom* preko ponora, s lakoćom koja je lakoća poricanja date i stvaranje nove činjenice. Ovde se javlja, s ništavilom, i napor izraza koji nameću uveličane činjenice, njihov otpor, a s njime i otpor svesti koja ih »zna« i, znajući ih, vezana za njih, ne zna za lakoću njihovog preobražavanja. Smrt ovde nije funkcija izvesnosti mobilisanog života, ali nije ni funkcija ovog poricatelja činjenica, ovog metaforičkog vrtložnika Davića; ona ne spaljuje činjenice u letu. Slobodan stih, koji se ovde javlja, jeste stih koji se odlikuje ovim naporom izražavanja, ili ovim produženim vekom činjenica. Ništavilo razjeda apriornost smisla, ali i apriornost ritma. Ono prodire u sve što je obrazac, otvarajući ga u njemu samom, ka ritmovima slobodnog stiha, ali ono prodire i u sami verbalni sloj pesme, okrećući pogled »u ništa iza šume«, tamo kuda uperen je kažiprst mrtvog oca, bačenog u ništavilo kao u nepamćenje, tog oca kome će on uputiti reči nezamislive u vreme *Višnje za zidom:*

---

[60] *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, Odjel za suvremenu književnost,* knj. 1, Zagreb, 1954; *Nolit,* Beograd, 1954; *Sabrana dela,* 10.

Životom izujedane pred kosti
da li tvoje posmuh, oče nasušni? O, samče gorki,
krcati kamionom bola gažen svaki svoj
dan, mutni vidik u meni produžuje
okrutnu žalost bespravno,
ali snažno. Fosforni oče
— — —
. . . Jer i mi padamo, padamo bez sina zaostalog
kraj ogoljenog tvog kažiprsta očinski uperenog
iz tvog raskopanog groba,
u srž nepamćenja što nas produžuje kroz
neznan valovitu. Nekad tužne vrlo,
nekad

(u pesmi *Kažiprst).* Ništavilo je ova »srž nepamćenja« oca, ali samo zato što je nepamćenje smisla, tog pamtećeg uvek smisla koji ga prevazilazi prevazilazeći i smrt, povezujući oca i sina svojom jedinstvenošću, onako kako prevazilazi i samo vreme, sve različito-pojedinačno što je od njega, vremenom, neodvojivo; gde je dat ovaj smisao, to pamćenje smisla, nije data različitost, jer nije dato vreme: to je smisao koji izuzima iz vremena, izuzimajući iz različitosti. Smisao ne zna za razliku između oca i sina, kao što ne zna za razliku između živih i mrtvih, kao što ne zna, uopšte, ni za kakvu razliku (taj u svemu objedinjavajući smisao), pa ni za razliku između iracionalno-zvučnog i racionalno-vizuelnog. Njime se mrtvi produžuju kroz žive, otac se produžava kroz sina, ali i racionalno se produžava kroz iracionalno, u samom jeziku. Tu nema »neznani valovite«, u koju će se pasti, tu ne može s usne da se otme reč: »mi padamo«, jer ima ovog znanog smisla koji je neznanje ništavila ili neznanje pada, neznanje provalije koju otvara samo duh nejedinstva. Lakoća u ritmovima jezičkim jeste lakoća ovoga znanog smisla, lakoća s kojom se samopronalazi ova jedinstvenost što ne zna za smrt. Napor, koji se javlja s otkrićem ništavila, jeste napor ka sjedinjavanju sve težem: otpori ovom sjedinjavanju su sve veći, onako kako je duh religijskog apriornog smisla sve jači, ili kako je sâm taj smisao sve problematičniji. Ritam ovde upoznaje svoju problematičnost onako kako je upoznaje sami taj smisao (*i zato* što je on upoznaje). Raspevanost ritmička ovde sve više nestaje, iz zbirke u zbirku, a »saobraćanje« između zvučno-iracionalnog i vizuelno-racionalnog je sve ugroženije: muzičko biće kao da se povlači u podzemlje pesme, tamno kao ništavilo koje je nadahnulo ovog pesnika juriša s kote na kotu, u istoriji, da poslednju pesmu u zbirci *Nastanjene oči,* pod naslovom *Epitaf,* ne samo posveti Disu, pesniku ništavila, već i da pokuša njome da se saobrazi sa njegovim duhom, i da tu negde zabeleži sebe, jer zauvek

Skrštenih ruku snovi neobrijani tu knade,
dok crvima, na glumi posla, pričam njinim rečima
kako se gore bunih u jednoj nadi bez nade
brišući znoj sa smrti što verne mi kosti ne ima.

Rođaci, ne zaboravite radost, molim vas stisnutih pesti.

Nema tu više raspevanosti, tu gde se otvara oko za ovu »glumu posla« svega što nas rastače, posle pobune »u jednoj nadi bez nade«, posle ovog magnovenog, i značajnog (a dosad neprimećenog uopšte) susreta Oskara Davičа i Disa, ali zato ima sve više vizuelnosti, iz knjige u knjigu, tako da svaka knjiga u daljnjoj evoluciji ovog pesnika, do danas *(Flora, 1955; Kairos, 1955; Tropi, 1959; Snimci,* 1963. i, najzad, *Trg eM,* 1968), predstavlja, u onome osnovnom što je čini, uvek jedan stepen više u sve većem udaljavanju od naglašene auditivnosti, ka sve *nemljoj,* sve bezglasnijoj, sve nečujnijoj vizuelnosti. Ovaj moment pojačane vizuelnosti uslovljen je, svakako, i opštim težnjama poezije, i jezika, u savremenom svetu;[61] ali presudnije je, za

[61] Sâm Davičo je, 1959, pošto je već objavio knjige *Flora, Kairos, Tropi,* u članku *Nevinost reči* pisao da jedan Jakšić i Laza Kostić »donose više sadržaja i znače više silovitošću svojih jampskih ritmova negoli svojim praktičnim značenjem pustog mora i valova«, ali da, ipak, »prenaglašeni ritam u poeziji, koja operiše dužinama, na stranu činjenica da predstavlja šverc muzičkih instrumenata i znači ostatak prašumskog tamtama u jeziku, nije se mogao održati iz prostog razloga što se svi moderni govori oslobađaju dužina i jakih, individualnih akcenata«, naglašavajući da sve to, međutim, »ne mora da znači dalji korak ka oslobođenju reči od uzbuđenja izraženih neverbalnim sredstvima. Dalje povećavanje objektivističke predmetnosti svedene na sebe više no ikad dosad, ali i potpunije no ikad oslobođene ostatka muzike, zapravo melodijskih i spoljnoritmičkih elemenata u jeziku, naprotiv, može značiti suprotno od onoga što izgleda da znači«. Izvestan otpor prema »objektivističkoj predmetnosti« poezije lišene neposredne objave muzike ovde je jasan: on se izražava sumnjom u njenu likujuću budućnost, pa i u njenu ostvarljivost. Ipak, ta »objektivistička predmetnost« predstavljala je i za njega jedan moćni izazov, onoliko koliko se njegova poezija udaljavala ne samo od »prašumskog tamtama u jeziku« (kojim je dosezala, pre toga, neke od najviših svojih trenutaka), već i od svake izrazitije naglašene muzikalnosti. Ta »objektivna predmetnost« nije mu naložena idealom »filosofske poezije«, onako uostalom kako to nije slučaj ni sa pesnicima te

Daviča, ovo njegovo prevazilaženje religijske svesti, njenog dinamičkog metaforičastva, u pravcu svesti koja se, međutim, oseća kao samo jemstvo smrti poezije jer jemstvo smrti jedinstvenog bića ili bića jedinstvenosti: glad za totalitetom, san o totalnosti, koji ovoga pesnika nije zaboravio gotovo ni jednoga jedinog njegovog trenutka, onaj je koji »vidi« u svesti jemstvo razjedinjenja. Volja za totalnošću ovde se neizbežno sukobljava sa samom svešću, okrećući se prostorima u kojima sluti jedinstvo, nenađeno u istoriji, a pre svega prostorima njegove *Flore* koji su prostori biološkog obilja, nezaustavljive snage plođenja i rađanja. Taj biološki svet, kome će se ovde okrenuti Oskar Davičo, u ovom trenutku koji je možda najambiciozniji njegov pesnički trenutak, to je svet nekakve sve-vremene i van-vremene suštine biološkog bilja na dnu nas, bilja slepog za vreme i zato vidovitog za naše jedinstvo koga nema ne samo u istoriji, već ni u vremenu. To je sámo jedinstvo dosegnutog obilja, pra-bića svakog bića, biološko carstvo koje, s onu stranu svesti, ali zato i s onu stranu vremena, traje kroz nas, kao jedinstvo a ne samo kao sličnost što ne zna ni za kakve razlike, onaj ponor u našem mesu, u našoj krvi što ne zna za razjedinjenost (i različitost) jer ne zna za svest. Jedinstvo, koje se tu nudi, jeste jedinstvo biološki van-vremenog sveta, tog vremena svakog vremena, te naše ujedinjenosti sa florom i sa faunom, sa samim životinjstvom plođenja i rađanja što se produžava kroz nas. Ako Flora može da se učini kao sadržaj svakog sadržaja Hane, koju je Davičo dozivao dozivajući obilje:

Hano, barko moja, zaplovimo put tropa,[62]

poezije (bar onim vodećim), već mu je naložena samim odsustvom plamenog duha vere kao duha totalizacije. Tamo gde se taj duh raspada, javlja se ova »objektivistička predmetnost«, taj predmet lišen pevanja pa, ponekad, čak i zvuka, *ta slika koja ne zvuči*. (Duh vere ne zna za »objektivističku predmetnost«.) Njegova kriza presudnija je ovde od krize dužina i »jakih individualnih akcenata« u jeziku; čak, i ovo umiranje dužina i akcenata, koje je Vinaver shvatao, s razlogom, kao neminovnost urbanizacije jezika, njegove povećane brzine i njome uslovljenog pomeranja akcenta sa reči na rečenicu, možda je u samom svom korenu neodvojivo od raslojavanja i agonije duha vere, kao duha jedinstvenosti auditivno-vizuelne; tamo gde umire *vera koja peva*, i gde se javlja ova »objektivna predmetnost«, u njenoj nemosti, umiru i izrazito naglašeni akcenti i dužine, oni koji su bitno »pevajući« *i neodvojivi* od bića pevanja. (Urbane epohe drugih jezika koje su, međutim, sačuvale duh vere, kao epoha poznatog srednjovekovlja Fransoa Vilona, nisu li sačuvale akcente i dužine, pevajući njima?)

[62] *Hana, 3.*

pevajući tu svoju »kolonijalnu Hanu« koja je »sva bila hranljiva, sva kao usta puna«, ona je nekakva *Hana koja više nema istoriju,* koja se našla u samoj svojoj bitnosti kao u ovom »obilju«, kao u samoj toj bujnosti životne snage van-istorijskog sveta biologije. U ciklusu *Hana,* glad plođenja i rađanja jeste glad čije ispunjenje se doziva i očekuje u budućnosti, glad koja još zna za budućnost, i koja zato još zna za istoriju; u *Flori* tokovi istorije i tokovi ljubavi ne prepliću se kao u *Hani;* ljubav postaje ovde apsolutni subjekt, nekakav *kontinent totalnosti usred istorije,* to je Hana koja kao da je čula Davičovo: »I dosta vaše *jednog dana biće!*«, Hana koja posle *Čovekovog čoveka* ne može a da ne bude ova Flora, Hana koja je morala da siđe u podzemlje biologije. To nije pesma o ljubavi, već ljubav koja pokušava, u svojoj totalnosti, da zapeva kroz Daviča, ljubav koja je veliki zaborav svega što razjedinjuje i koja, kao govor iskonski nagonskog, oživljava pradrevno-mitske pokrete i slike u svesti u koju prodire kao poplava krvi i mesa, svuda *iste i objedinjavajuće krvi* i svud istog mesa što čoveka pretvara u mužjaka ili u ženku iz prvog dana sveta. To je svet jedinstva negde *ispod istorije,* ali i negde ispod svesti.

Ako ova poezija predstavlja izvestan Davičov povratak nadrealizmu, ona je to vanredno uslovno, a u prvom redu zahvaljujući ovoj objavi biološkog sveta kao sveta jedinstva koji je »nadrealistički« onako kako je svet van-svesnosti i pre-svesnosti: ako je nadrealizam razarao individualizam, ali i samo Ja, dovodeći ga u pitanje i čineći ga problematičnim i za njega samog, on je neizbežno upućivao unatrag, u ovu sferu biološku kao sferu pre-jastva. Svaki zahtev jedinstva okreće svest ovog Ja u iščezavanju sferi biološki-prapočetnog, sve do nerazlikovanja ne samo jednoga Ja od drugog, već i do nerazlikovanja čovečanskog od flore i od faune: otuda, možda, u svetu koji nadrealizam otkriva, kroz rušenje Ja, može biti užasa, ali nikad stvarnog doživljaja samoće, jer *tu samoće nema onoliko koliko ima haosa ovoga Ja u njegovome rušenju i njegovom utapanju u jedinstvenost sa svetom.*[63] Nadrealizam je u *Flori* dat samim

[63] Nadrealizam je upućivanje u jedinstvo. Moglo bi se čak reći da on ne zna za samoću čak i onda kad ona pokušava da propeva kroz njega. Između nadrealističkog duha i samoće je ovo otkrovenje jedinstva koje je utoliko intenzivnije ukoliko je jače rasturanje same svesti i, sa njom, samo-svesti Ja. Ovde je Ja jedno Ja u rušenju svesti, ali i u rušenju sveta koji pada u haos zajedno s tom svešću. Sve fantazmagorično-košmarno je od te haotičnosti koja može da

zahtevom za jedinstvom ili neizbežnom »biologičnošću« ovog jedinstva, ali on se tu *neće* onoliko koliko se upravo hoće prodor u ovaj svet, izrazom, taj pokušaj izražavanja koji je neizbežno i pokušaj prodora u van-svesno, pa i protiv-svesno jedinstvo, nepomirljivo sa izrazom onako kako je nepomirljivo sa svešću. Davičov povratak *Anatomiji,* čiji izvesni motivi i stihovi ugrađeni su u samu osnovu *Flore,* gotovo tri decenije pošto je ova mladalačka njegova, nadrealistička knjiga napisana, u stvari je pokušaj izražavanja svega što je tamno-neizraženo u *Anatomiji.*[64] *Flora* predstavlja jedan od najdramatičnijih trenu-

kaže užas, ali nikada samoću: haos je poricanje samoće jer je poricanje nepokreta datih oblika, za koje zna samo svest. To je senzacija neprestanog prožimanja svesti i sveta, senzacije jedinstva pesnika i sveta, ali jedinstva koje se ostvaruje uniženjem svesti ka prvobitnim njenim oblicima koji se javljaju pometenoj svesti u svojoj prvobitnosti kao oblici pra-života, same biologije. *Ne* koje je ovde rečeno svesti jeste (makar i nevoljno) *Da* rečeno biološkom svetu kao našem trajnom pra-svetu, s onu stranu vremena i svesti, ali i kao svetu ovakvoga jedinstva. Umesto stava samoće, koji neizbežno podrazumeva stav meditacije o svetu, ovde se javlja, na razvalinama nemogućnosti mišljenja, stav jedinstva koje je, međutim *amorfno* i utoliko neizgovorljivo. Tu negde nadrealizam izlazio je pred apsolutno. Tu negde problem pesnika postavljao se, ponovo, kao problem protivurečja između izraza i apsolutnog.

[64] Na ovo je ukazao sâm Davičo, rekavši da je u *Flori* »preradio i prepevao tu plaketu iz 1930. Transkribujući neke motive, zadržavajući mnoge njene stihove, ja sam hteo da se vratim svojim poetskim izvorima: osećanjima i raspoloženjima od kojih sam pošao« *(Stenogram,* sa *Književnog petka* u Zagrebu, 1956; *Sabrana dela,* knj. 20: *Notes).* Takvih primera ima više, i to ne samo u *Flori* (kao u pesmama *U ime bilja 3, Nemir, Senke, Svetlaci, San u selu Bolovac),* već i u pesmama koje je on naknadno napisao za ciklus *Detinjstva,* za izdanje *Srpske književne zadruge* (kolo LI, knj. 345, 1958), u pesmama *Zvižduk, Suočenje,* a posebno u pesmi *Zelena vatra.* Tako, prvi i drugi pasus sa samoga početka *Anatomije:* »Bila si prvo larva i njena lutka pa dete. A sad znam da su na zidovima slepe tvoje senke. One dopiru do mojih prozora bez zore. / Skidam košulju i uvijam se u nju. Neki put mi padne i u čašu vode koju sanjiv popijem i sanjam da sam zatrudnio«, je osnova pesme *Senke,* iz knjige *Flora,* iz ciklusa *San u četiri usne:* »Skinem košulju, na meni njegove ostaju senke. / Neki put dotaknem čašu vode: sve senke se udave. /—/ Ako tu vodu popijem, nastaviću san / o drugom stanju sveta. / Ako ne / — počeću sasvim iz početka. /—/ Biću prvo larva i njena lutka, / pa riba, pa gušter i zver, / pa dete. / Za staklima mojih prozora bez zore / puze njegove / samo senke«. Tekst se u *Flori* prosvetljuje, i to tako što sve ono što je bila mogućnost *Anatomije* ovde se ostvaruje doslednim ispunjavanjem asocijativnih veza, s tim što je duh ovih asocijacija dramski: sva alogičnost *Anatomije* dolazi ovde, zgušnjavanjem izraza, do sukoba sa logičkim. Mutnina *Anatomije* je od odsustva ovoga sukoba: *jedino sukob razbistrava.* Tamo je sukob dat, ali ne i ispunjen. Osnovno što čini Davičo, pri ovim »transkripcijama«, jeste dovođenje asocijativnih trenutaka u uzajamnu vezu koja je dramska po ovom sukobu sa logičkim, odsutnom u *Anatomiji,* i koja daje gustinu i brzinu pesme. Materijal iz *Anatomije* tako se *artikuliše,* ovim

taka ovog pesnika: ona je nadrealistička po žudnji za van-svesno-jedinstvenim svetom biologije, a protiv-nadrealistička po potrebi, neodoljivoj, da se prodre u taj svet izrazom (ne bi li se on tako učinio stvarno svojim iskustvom). Najmračnija slutnja Davičova, koja je ugrađena u osnovno nadahnuće ove knjige, jeste da smo izrazom, i svešću, osuđeni na samu površinu i na samoću koju jedino površina poznaje; ne samo svest, već i izraz (bez koga svesti nema), kao da je jemstvo našeg usamljivanja. Sjedinjeni sa svetom, čak taj jedinstveni svet mesa i krvi na našem dnu, u tamnim dubinama, mi smo razjedinjeni na površini svesti i izraza: svaki naš pokušaj izražavanja, koji nam je zavetovan samim prisustvom svesti, upućuje nas odlučnije toj površini, toj samoći koja nas na površini očekuje. Ogromna ambicija, koja ovde obuzima ovog pesnika, jeste ambicija da se, i izražavanjem, taj udes površine i samoće učini što je mogućno manjim, kad već ne može sasvim da se prevlada. Prvo i poslednje pitanje je tu kako prodreti pogledom u to svejedinstvo na našem dnu a ne oslepeti od te svetlosti što spaljuje vid, sluh i reč, gubeći se u bezobličju amorfnosti kao u vreme *Anatomije,* ali pri tom ne izneveriti, spasavanjem od tog gubljenja, istinu sveta svejedinstva, izneveravanjem koje je obećano samim izrazom, samom svešću koja će, prodirući u nesvesno-jedinstveno, u tu biljnu, životinjsku van-svesnu totalnost, tamo gde smo svi zajedno, postati kobno jemstvo razjedinjavanja.

Stav Daviča je, i ovde, stav velikog nemirenja, možda i dubljeg i apsolutnijeg od svakog drugog dotadašnjeg nemirenja u zoni istorije: ako se u istoriji duh nemirenjem mobiliše u samom sebi, dolazeći čak do jedinstva samim tim nemirenjem, ovde se on nemirenjem sa porazom okreće *protiv* samog sebe. Njegova snaga nije u tome da stvori jedan svemoćan izraz koji će, negacijom činjenica, da ostvari metaforički oganj pesme i duha,

otkrivanjem osnovnih njegovih žarišta, i uspostavljanjem *odnosa* između njih. Ključni trenuci se otkrivaju iz amorfnog teksta *Anatomije,* kao iz jedne mase koja nalazi ruku što će je modelovati, ali po principima koje ona sama sobom sadrži i zahteva. Poslednji redovi iz navedenog pasusa *Anatomije,* pasivno-amorfni, nepovezani, sada se dramatizuju, istaknuti na sâm početak pesme *Senke.* Motivi koji se javljaju u nadrealističkom tekstu *Anatomije* su, kao u većini nadrealističkih tekstova uopšte (a za razliku od nekih već pomenutih nadrealističkih trenutaka Davičovih), pasivni, potpuno prepušteni sami sebi: oni ne stupaju u međusobne odnose, i oni zato ne znaju niti za svoj razvoj niti za dramski intenzitet. Artikulacija je, u tome smislu, ovde artikulacija dramskog, kao ovih dramskih odnosa između žarišta asocijacija.

već je to snaga koja istovremeno mora da bude u stvaranju izraza, *za* njega (pokretom prirodnim) i *protiv* tog izraza koji upravo dolazi do snage, pokretom čovečanski protiv-prirodnim ili prirodnim za samu »prirodu«, za samu tu životinjsku floru u nama. Izražavati se ovde znači sukobljavati se sa izrazom, u samom izrazu, što nije ništa drugo nego sukobljavati se, u samom čovečanskom, sa njim samim. Izraz, koji je dotle za ovog pesnika moćnog romantičarskog poleta bio nešto »prirodno«, što se uopšte ne stavlja u sumnju, ovde se otkriva kao anti-priroda (čovečanskog) u samoj prirodi, ali u prirodi koja ne bi bila negde napolju, izvan čoveka, već u njemu samom. Sa otkrivanjem njegove ne-prirodnosti otkriva se i ne-prirodnost čovečanskog u prirodi, njegovo osećanje *tuđosti* svetu za koji, međutim, svojom materijom neotuđivo je vezan. Davičo će, jednom usputnom prilikom, reći da je osnovni duh *Flore* nemirenje sa telom,[65] ali to je tačno samo ukoliko je telo simbol neizgovorljivosti, sa kojom on *ne može* da se pomiri onako kako *hoće* to telo kao vrelo svejedinstvene plodnosti i rađanja, za koje je on hteo da se iskažu kroz njega ostajući to što jesu. U suštini, njegova vernost jedinstveno-biološkom, u času ove podzemno-biološke, suštinske *Hane,* vodi ovde nevernosti neizbežnom izrazu, ona onemogućava polet izražavanja i, umesto njega, produbljuje napor, otvarajući se, u ime vernosti ovom slepo-negovorećem jedinstvu, toj samoj apsolutnosti krvi, i tako jakoj sili protiv-izražavanja. To je trenutak u kome se ovaj pesnik najvrtoglavije približio krizi modernog duha, i moderne osećajnosti, upravo ovom sumnjom u izraz, sumnjom koja ga je upućivala na težnje anti-izraza u samom izrazu, u neusaglašenosti sa izrazom, a u ponekim trenucima čak i sa jezikom. On koji je dotle »imao« izraz i jezik, prepuštajući se njihovoj snazi bez otpora, bez trunke sumnje, s lakoćom pokreta koja se ostvarivala i u najvrtoglavijim trenucima njegovog metaforičkog sukobljavanja sa svetom, ovde je ostao bez tog poverenja u izraz, bez te sraslosti sa njime. Onoliko koliko je veran bilju ove flore plodnosti u mesu, bilju tog jedinstva koje nije prestajao do danas da traži, toliko je veran prirodi kao bez-izrazu i anti-izrazu, ili toliko je veran tektonskim poremećajima svesti, rađanju onih naprslina u svesti, u

[65] *Rodno mesto. Još jedna varijanta privatnog vlasništva: autobiografija;* u knjizi *Višnja za zidom,* bibl. *Prosveta,* kolo IV, sv. 91, izd. *Prosveta,* Beograd, 1963; *Sabrana dela,* 20: *Notes.*

časovima kad progovara, pokretima neizrecivim, ovo svejedinstveno biće plođenja i žudnje što kao da kida Ja u samom njegovom korenu.

Ovo radosno, večno-rađajuće kraljevstvo flore je agonija samog Ja; to je uništavilo koje u sebi otkriva to Ja okrećući se svojim korenovima, uništavilo koje ono pronalazi (otkrivajući svoje iščezavanje) na samom izvoru života. Protivurečnost ove »prirode«, te flore u samom čoveku i toga *svesnog* čoveka (ona koja je Daviča ovde upravila protivurečnosti prema izrazu), produbljuje se tako apsolutno, sve do ovog protivurečnog otkrića izvora života, u krvi, u plodnostima seksa, kao samog uništavila. Kao da je za nas uništavilo upravo tamo gde je najveća bujnost, najveća istinitost života: u krvi i mesu, i kao da je okretanje lica izvoru ovog najpunijeg života, i u žudnji za njim, okretanje uništavilu. Zanos ljubavnički, koji je dozivao ljubav kao ono »grliti«, što je vatra bez svojine, što spaljuje ime ljubavnika, ovde se, u času svog punog ostvarivanja, ispunjava i jednom tamnom svetlošću, a na dnu te svetlosti kao da je užasavanje. To je užas ovog Ja od slutnje svog nestanka u zagrljaju Flore, užas koji se meša sa radošću od otkrića svejedinstva, od otkrića krvi. Ta krv koja plaši isto koliko i ushićava, ta krv kao samo jezgro života i kao uništavilo, to je ovde jedini prostor u kome se našao ovaj Davičo posle *Čovekovog čoveka,* prostor u kome udvajanje stava prema izrazu jeste i udvajanje stava čoveka prema samom sebi. On se ushićuje sobom kao pripadnikom ovog svemoćnog jedinstva, tako odsudno protivnog samoći, ali on se i boji, sve do groze, od te van-sebnosti u sebi koja se objavljuje van-jezičkim grčenjima sveta plođenja, u beskonačnom i neimenljivom grču rađanja, s onu stranu ma kakvog vidljivog razloga, kao s onu stranu ma kakvog imena, ma kakve *racionalnosti.* Flora je ta van-razumska priroda u razumu, van-ljudsko u ljudskom, van-jezičko u jeziku, van-svesna ljubav u njemu koji će, pokušavajući da bude ljubavnik te Flore, u jednom času (na samom početku ove knjige) sebe da nazove *Bat Krvovrat,* možda pribegavajući pomalo humoru, što podseća na uzaludni osmeh onoga koji nekada umeo je da se smeje a sad hrabri sebe pre spuštanja u sopstvene dubine, u ponor bez povratka. On je tu mužjak, na ovom dnu sebe, mužjak koji se rodio u smrti ljubavnika, onako kako se uništavilo »rodilo« otkrićem ovoga svejedinstva apsolutne ljubavi, te ljubavi koja je poništenje subjekta i poništenje objekta njegove želje, jedna samo-želeća i samo-dovoljna ljubav. To je mužjak a ne ljubavnik, onoliko koliko je to uništavilo a ne ljubav:

ako je smrt apriornog smisla otvorila vrata ništavila, njegova žudnja za apsolutnim jedinstvom sveta obilja uvela ga je u samo ovo ništavilo. Tu nema ljubavi, jer nema smrti; u istoriji, on je imao ljubav onako kako je imao smrt; ovde, sa Florom, s onu stranu istorije, on je s onu stranu smrti, u tome svetu večnog obilja, ali i sa onu stranu ljubavi.[66] Ljubav se tu otkriva kao ova samo-dovoljnost plođenja, ona je ljubav mužjaka i ženke, ljubav razdirana očajanjem i užasom, na trenutke čak i divljanjem ovih snaga plodnosti, neprestanim poricanjem subjekta u njemu samome, i njegovoga poricanja objekta: sklada tu nema, »u četiri usne«, već je sve *nesložni sklad* (kako se zove jedan ciklus *Flore),* onako kako je sve nenalaženje, tu gde se niko ne može naći osim ove iracionalno-biološke sile plođenja i rađanja, i gde ta sila kroz

[66] Ovu sferu naslutio je pre njega još samo Rastko Petrović, čiji povik, usred *Otkrovenja* (1922): »Šta. istorija, šta Kaledonija!«, jeste povik ovog mužjaka što se rađa umiranjem istorije, ali i ljubavi: »kanibalstvo« ovog tražioca povratka u telo, kao u izgubljeno jedinstvo, neizbežno je delo ovog izlaska iz istorije. Ipak, ono nije ovako potpuno kao kod Daviča: ako tu ima strepnje, jače je ushićenje u časovima otkrovenja ovog jedinstva: ako ima sila koje se odupiru izrazu onako kako se odupiru svesti, još tu izraz nije ovako napadnut kao kod Daviča, u *Flori,* gde senka opasnosti, i s njom duh turobnosti, sve prati; još tu ovo jedinstvo nije tako duboko. Ono je pre jedno obećano jedinstvo; Rastko Petrović nalazi se na njegovom pragu, kucajući na njegova. vrata kao na utrobu matere (»ah, jedan dva, ah jedan dva«), a Davičo je prešao taj prag. Otuda kod Rastka Petrovića nadrealizam je nagovešten, i to nužnošću ovoga naslućenog vansvesnog jedinstva, ali on nije za njega dublje iskušenje, kao kod Daviča. (Uostalom, u tome nije beznačajna ni predistorija *Otkrovenja* i *Flore:* pesnik *Otkrovenja* ne pamti nikakve prisnije odnose sa istorijom, on nema pre *Otkrovenja* istorijsku pustolovinu; njegovo »šta istorija« uzvik je jednog bezbrižnika, lišenog ma kakvog dubljeg iskustva istorije. On ne ide iz istorijskog iskustva u van-istorijski svet tela. On hoće telo, van istorije, pre nego što je i iskusio istoriju. Davičo dolazi, sasvim suprotno, iz istorije u kojoj je tražio ostvarenje totalnosti; on nije bezbrižnik, koji bi da ostane na izvorima detinjstva, u nekakvome večitom infantilizmu, već *vernik i borac* koji je tražio apsolut u istoriji. On nalazi telo posle istorije; Rastko Petrović nalazi ga pre istorije. Kroz svoju pustolovinu sa telom, Rastko Petrović ući će u istoriju *na vrata kazne* društva; Davičo, opet suprotno: kroz svoju pustolovinu sa istorijom, ući će u telo, na vrata kazne van-istorijske totalnosti *kao ništavila.)* Ali, oni su najznačajniji pesnici telesnog kao van-istorijski jedinstvenog. U kulturi individualističkog racionalizma građanske svesti, koja isključuje ma kakvu stvarniju pustolovinu sa van-svesno telesnim (i koja se na tome upravo i gradi), ovo telesno će se najavljivati tek u pokušajima nadrealista da se predaju podsvesti, pa i to samo akcidentalno, a svakako najviše u nekim trenucima Aleksandra Vuča, kao košmarno-amorfna pasivnost *(Nemenikuće,* 1932), i, kasnije, u njegovim pokušajima da antropomorfizuje gluvo-slepi svet algi (u knjizi *Pesme, Ako se još jednom setim,* 1957, i *Alge,* 1968).

nas jeste jedna *tuđost* koja nas, sve nezaustavljivije, odnosi. To je mužjak među drugim mužjacima i ženkama, bez imena, bivše ljudsko biće kojim se bore stihije plodnosti i poslednji ostaci svesti o sopstvenom nestajanju, onaj *otac* koji, rađajući, otičući sinovima kao »sebi u drugima«, u utrobu ženke, u to materijalno sveženstvo Flore, ne igra samo »protiv neba«, već ovde jeste samo kao rađajuća ćelija, u nerazorivom, ushićavajućem, bolnom, preneražavajućem jedinstvu sa drugim ćelijama, plođenjem osuđen na deobu u sebi (kao na nekakvu deobu ćelija), jedino tako bežeći od sebe, on koji se umnožava deleći se, i zato postaje umirući, i može jedino sa sobom da bude sebe ostavljajući, sad zaista ne samo svest nego i telo onoga »Ja drugi sam koji nisam«. Zagrljaj je zato ljubavnički i samrtnički zagrljaj, a nešto od ukusa nasilja, od razaranja tu je uvek prisutno. Razaranje je tu razaranje svega čovečanski ličnog, stvaranje mužjaka i ženke, ali stvaranje njihovo uzajamno: kad mužjak, postajući sve apsolutniji, rađanjem svog mužjaštva rađa ženku kao objekt svoje žudnje, nasiljem nad svime čovečanskim što u njoj ne pristaje na sudbinu ženke, na isključivu sudbinu te rađajuće, plodne ćelije, dajući joj otpor isto onoliko koliko joj se podaje. To stvaranje mužjaštva i ženke je međusobno razdiranje ljubavnika u igri, razdiranje ispunjeno ushićenjem i očajanjem, u divljanju seksa koje je divljanje ushićenog očajanja i očajnog ushićenja, divljanje htenoga uništavanja drugog, samouništenjem, na putu ka izjednačavanju sa njim, ka nestanku u bezimenoj poplavi ljubavnog svejedinstva. On nije u sebi već je izvan sebe, pokretom koji je uvek pokret samo-napuštanja, ovom deobom kao u nekakvoj sudbinskoj šah-partiji koja je, međutim, beskonačna (nikada neće prestati kao što nikad ni rađanje neće moći da se završi), taj mužjak i ta ženka, ona mitska životinja pretvorena u *Flori,* u jednom od najsugestivnijih, najlirskijih njenih trenutaka, u *morskog konja* »što dvesta ždrepčića (. . .) mora da iždrebi«, od jednog do drugog porođajnog truda tog rađanja bez kraja, i od jednoga do drugog sina kojima on (dok ti mu sinovi odlaze, ploveći, ka majci), i u naporu da od sebe poreknutog pobegne, jeste samo rađanje na delu, ali umiranjem ove prasvesno-mitske životinje rađanja kroz umiranje i umiranja kroz rađanje, on koji

ima da se nadme i izvrne. To nije sve.
Ima uvis da izleti kao metak iz cveta;
ima da probije loptu okeana tučkom udarca,
polazeći iz njenog unutrašnjeg središta,

ima na drugu stranu neba da izađe; u tanku
opnu njegove lopte da se zabode; pod druge noge
da mu virne kad među njih uzleti, za njih da
se zalepi. To nije sve.
Ima da ih prikuje u mestu, dok ih ne shvatim
do poslednje posledice. Za to vreme
nebo će da miruje: savijeni mu beskraj
smestiću onda sebi u svesne oči. One su navikle
već da nose zemaljske vidike koji ih takođe
prevazilaze obimom i težinom. Ni to nije sve.
Sve vreme naglavce konj ne sme da ispusti iz
očiju sinove
koji plivaju za morskim kobilama ginući mu
iz vida.
To je sve.
Tim čudom matirano nebo ostaće poraženo na
dvesta polja,
razgolićeno prvim skokom mog konja. Razume se,
morskog. Bežeći od sebe,
sebi u drugima? A i dno ima
površinu. I početak pod njom

(Na nižem spratu). To je *Pikaso u rečima,* to su Pikasove mitske životinje koje je izmaštala erotska glad, udarcima u svest, u jezik, sve do prakorena arhetipskog, ali kao pre-mitskog što mitu tek treba da odvede kao znanju dobra i zla; ovde se ne zna za dobro i za zlo: životinje su ove svirepo-nežne, brutalne i slomljene, uvek njegovi mužjaci, njegovi bikovi sa suzom (makar nevidljivom) u ukočeno raširenom oku što, u igri protiv neba, ipak su i volja tog neba što se, protiv njih kroz njih same produžava (čak i njihovim nemirenjem), pripadajući sebi isto koliko pripadajući i ovome slepom zakonu moranja, tom imperativu prirode, tamno-neizrecive; oni što kao da pokušavaju uzaludno nečega da se sete, možda samih sebe, sopstvenoga samo-saznanja, dok se ta priroda seća sebe kroz njih, priroda čije sećanje je ovde njihov zaborav sebe samih, oni što kao da poslednjim ostacima svesti, pamćenja, a uhvaćeni u ovo kolo dužnosti slepog smisla rađanja, slepim smislom umiranja kao ljubavnog beskonačnog čina, talasima grčenja što ne prestaje, u slepom mužjaštvu svome što ih čini tako mitski iskonskim (čovekom-konjem, čovekom-bikom), oni što uzaludno pokušavaju da zadrže sebe, a osuđeni da jesu, *i ukoliko* uopšte jesu, samo

»bežeći od sebe«. Oko ovo, ukočeno, i sa sleđenom suzom, kao da pokušava, takođe uzaludno, *da vidi te sinove* koji plivaju njemu »u drugima«, njemu van njega, kao u pokušaju (uzaludnom: jer oko je slepo, taj smisao plođenja je slep: mi smo usred slepog sveta biologije, životinjsko bilje Flore nema očiju), u očajnom naporu da prodru, nekako, u taj nedosežni smisao. To je vatra tog smisla, tog nagona za smislom koji se produžava i dalje, ali sada rađa samo bol a ne smisao, samo svest o ovoj neizrecivosti i natpojamnosti, između ushićenja i užasavanja, u *crnoj svetlosti* koja prodire između stihova *Flore* kao svetlost ovoga svejedinstva, tog ništavila ljubavi, tog vanvremenog sveta krvi, ili kao svetlost same rađajuće ćelije. To je pokušaj ovoga jedinstvenog plođenja i sveta rođenja, kao sveta mužjaka u ženki i ženke u mužjaku (kada nema više nikakvih razlikâ, pa ni ovih: između mužjaka i ženke), da ipak dođe do neke izvesnosti, koju odbija, međutim, nepopustljivom, pa makar i ovako od sebe užasnutom žudnjom za jedinstvom, to je mestimično i pokušaj *objektivacije* ove flore u sebi, pokušaj da se u njoj vidi jedna ženka, i da ovaj san flore koji se produžava kroz biće nepojamno sebi (i svesno jedino toliko da, sa onom suzom u oku, zna tu svoju nepojamnost, da vidi *tamni njen ponor),* ženka kojoj bi on mogao da se obraća »na ti«, ali koja takođe progovara kroz njega, brkajući slog ženstva sa slogom mužjaštva. To je koloplet ljubavni, u kome ženka prepoznaje se u mužjaku, njegovim okom, mužjak u ženki, oticanjem sinova, ovim bežanjem od sebe, ponekad na samoj granici panike, ali uvek sleđenim glasom što kao da dolazi iz neke mračne dubine; to je koloplet koji samo prividno može da se objavi kao »snovi u četiri usne«, smenjivanjem pravoga *(uspravnog)* sloga mužjaštva sa kurzivnim, *položenim* slogom ženstva,[67] jer je ovo jedinstvo što podseća na jedinstvo orgazma, vrhunskog časa erotskog nagona, kada nema mogućnosti ma kakvog razlikovanja, ne samo svesti od svesti, već i tela od tela, kada je ono »drugo« najbitnije Ja, i kada je ovo Ja jedna ono-stranost, jedno gubljenje, između uzvika ushićenja i krika, usred te ljubavi kao ništavila što podjednako ushićava i užasava. Ta *užasnuta ushićenost* u svetu flore prožeta je ovom crnom a oštrom, bolnom svetlošću koja je svetlost »sazvežđa »ljubavnika« što osvetljava ova pra-mitska čudovišta, tog *čoveka vraćenog*

[67] U prvom izdanju ove knjige, 1955, to je i grafički istaknuto; u izdanju *Sabranih dela,* ova grafička razlika je neopravdano izostavljena.

vrsti, i viđenog kao u magnovenju, poslednjim ostacima svesti, usred »te mutne otuđenosti sebi«, u obličju one ovnujske glave što izronjava iz teksta *Flore,* u obličju mužjaka što ovde je možda ovaj morski konj sa ovnujskom glavom, taj Bat Krvovrat, taj falus što se diže iz mulja iskoni iz kojeg nema izlaska, to Ne-ja iskonskog sveta na dnu svakog Ja, ta velika muka mesa i velika muka svesti u koju bilje tog mesa prodire, zbog čega u ovim stihovima ima i bezmerne muke kretanja koje je sve teže što smo bliže ovome tamnom dnu *svejedinstva što se ne kreće* (i zato i jeste svejedinstvo), i koja muka kao da ponavlja muku i napor izlaska, objavljivanja, ovog pra-mitskog bića, iz mulja koje peva Oskar Davičo a koje je *mulje amorfno-jedinstvene dubine:*

Izlazio si iz mulja pogan a ljut što si samo
Bat jedan, zvan Krvovrat (prezime nije važno).
Klimao si ovnujskom glavom iz sazvežđa ljubavnika
neosvetljen i surov. Nisi poštovao ni nebo, ni glad, ni svoju
mutnu otuđenost sebi, tvom lažnom svedoku
napola prisutnom, ali bez zdravo. Bio si strujanje
a bez vremena

(U ime bilja). To je susret pokreta različitog, neujedinjenog, i nepokreta jedinstvenog, to je krv i suza kao susret mesa i reči, to je ova protoplazmatična ćelija koja pokušava da progovori ali ostajući i dalje praosnova svakog plođenja i zato slepa i neizgovorljiva kao samo plođenje, kao sami izvor i sami nagon življenja, taj nagon za trajanjem, za produžavanjem, s onu stranu volje, ali i sa onu stranu svesti: sa onu stranu vremena i sa onu stranu jezika. To je ono »muško more« u večno-rađajućem ženstvu kao u nekakvom kosmosu koji ga obuhvata, ispijajući ga neprestano da ga nikad ne ispije (to muško more u večno-rađajućem ženstvu kosmosa), i dozivajući ga kao svoj sopstveni tamni oganj, kao svoju sudbinu što uzalud pokušava da se oliči i opredmeti likovima, predmetima sveta sa površine, gde još caruje bezazlena iluzija razlikovanja:

Dojahaćeš kad iz urvina blata što ne prlja a opija
ispružim ruke obe (. . .)
— — —
Dotaknućeš usnom razlupani krevet na čijem se
kršu od mramora

još valja klupko jednog sna o meni. O, muško more!
Znam: grom spava još šišteći sklupčanim zmijama

(Prkos nade). To je taj napor izraza koji se, i sâm, ostvaruje ovako otičući iz sebe, i protiv sebe, napor što zato ide u dva pravca: u pravcu izražavanja biološki prvobitnog kao neizrecivog, jer jedinstvenog, ali i u otporu volji izraza da se ostvari u potpunosti i tako nađe sebe a ne drhtaje ove rađajuće ćelije. To je ta protivurečnost sila rađanja gde kao da je princip izraza ovaj muški princip, a princip rađanja ženski princip koji doziva izraz ali odbijajući njegovo puno nalaženje onako kako odbija ma kakvo nalaženje, i ma kakav završetak, tu gde je princip rađanja princip beskonačnosti. Izraz je protivurečje beskonačnog kojim to beskonačno biva, neprestano ga prevazilazeći, kao neki izraz osuđen na sopstvenu nemogućnost, i zato osuđen na izražavanje, na ovo beskrajno plođenje beskrajno-rađajućeg, s očajanjem koje se tu rađa, u ovom otkriću beskonačnosti kao svom sopstvenom oticanju iz sebe, i sa divljom radošću Flore, kao samoga ovog mesa rađanja. To je susret smrti i besmrtnosti u samoj beskonačnosti ovog rađanja, koja je apsolutni život omogućen samo posredstvom nezavršivosti rađajućeg i rođenog, ili omogućen nemogućnošću stvarnog rođenja, kao stvarnog izraza. Postoji samo napor ka izrazu, a ne izraz; postoji samo ova muka i vrtoglavica izražavanja, koja je muka i vrtoglavica rađanja. Protivurečnost u samom nagonu vrste, kao u nagonu rađanja, koji je ovako *protivurečan rođenju,* tako da rađanja tu ima jedino zato što nema rođenja, i ima trajanja, kroz plođenje i rađanje, jer nema konačnog ploda, konačnog rođenja izrazom, kojim bi se ovo rađanje završilo, koji bi bio »smrt« njegova, kao smrt samoga beskraja, — ta protivurečnost što doziva rođenje dozivajući rađanje, i što ispunjava nalog rađanja ne dozvoljavajući rođenje (ne dozvoljavajući izraz), u samom je izrazu *Flore:* taj izraz ostvaruje se protivurečnošću sebi, to je izraz koji se ostvaruje odbijanjem izraza, jedno izražavanje koje istovremeno ushićava se sobom kao što i od sebe, zbog sebe očajava. Svest *Flore* je svest o bivanju kao o ne-ostvarljivosti (kao o beskraju večitog stvaranja), kao o talasu koji nas ne prestaje da nosi jer je sâm talas ove beskonačne neizrecivosti kao beskonačnog stvaranja. Ta svest postaje svest o neizrecivosti ili ponornosti koja nas čini, o telesnosti kao neizrecivosti u biću, ili neizrecivosti u kojoj je biće. To je *otkriće ponora u biću,* do kojeg ovde, prvi put, dolazi Oskar Davičo, ponora koji ne može da se lokalizuje

vremenski, istorijski, jer je sâm van-vremenost, onaj *San u selu Boljevac* (koji je jedna od vrhunskih pesama ne samo *Flore,* i ne samo pesničkog dela Davičovog, već i sveukupne moderne srpske poezije), tamo gde istorija može, tek ponekada i tek izdaleka, da se nasluti, na veoma udaljenom horizontu, kao što oko ovog *mužjaka* može samo u magnovenim i vanredno retkim trenucima (koji šta su nego trenuci kolebanja ovog mužjaštva?) da vidi svet izvan sebe. To je susret podsvesnog i svesnog, bezizražajnog i izraza, kao susret ljubavi i smrti, ali ne njihovim snažnim sudarima kojima bi sve ne-svesno postalo funkcija metaforičkog izraza kao u negdašnjim asocijativnim serijama Davičovim, već, u ovom otporu svemoćnom i usamljujućem izrazu, jedan *paralelizam oticanja,* s mestimičnim prožimanjima, kad se natpojamno, kao sama ova tamna bitnost ove guste prašume krvotoka, ovih stihova u sporom, muljevitom oticanju, objavljuje svesti munjevitim obasjanjem, munjevitom vizijom koja je, sama po sebi, dragocena, ali za Daviča nikako i dragocenija od ovog sveta kome se on tu posvećuje i koji mu, između bola i ushićenja, ne dozvoljava da ove vizije pretvara u »literaturu«, u osnovu jednog literarnog sistema čiji sjaj bio bi plaćen izdahom ovog sveta nezavršivog rađanja. Ponekad dolazi do usaglašavanja pokreta rađanja i pokreta jezika (kada se sve izražava pre svega *pokretom rečenice),* najčešće u trenucima usaglašavanja ovih »snova u četiri usne«, ovog usklađivanja mužjaštva i ženstva, sila oplođavajućeg izraza i sila rađanja, kao sila ljubavi i sila ništavila, ali snaga razdeljivanja, snaga deobe je moćnija, ona ugrožava izraz, cepajući ga u njemu samom, i taj izraz ostvaruje se upravo svojim ugrožavanjem, kao i »nesložni sklad« ljubavi velikim naporom koji tu uvek ostaje prisutan, u ovoj poeziji koja ne razlikuje brutalnost od nežnosti, gubljenje od spasa, užas od ljubavi onako kako to ne razlikuje sâm biološki nagon, samo kraljevstvo biologije. Nešto neizrečeno, i neizrecivo, nešto muklo i mutno, što ne može da zapeva i progovori, a što je patnja, veliki napor, u grčevima, ka govoru, ka pesmi, uvek je prisutno, čak toliko da je jedino pevanje ovde ovo koje se ne može naći u stihu, nego negde ispod njega, kao u nekakvoj obrnutoj projekciji njegovoj koja se tu sama sobom nameće.

To je *mutan govor krvi,* krajnja mogućna granica svesti i jezika, najudaljenija zona nesvesnog, u kojoj između stvari i reči nema podudarnosti, gde reč ne može da preobražava stvari svojim ritmovima, svojim sposobnostima za metaforičke preobražaje kojima se ide iz sveta u pesmu, kao u nekakav drugi,

čovečniji svet, kao dotle što je Davičo išao, već je to zona gde *reč ostaje negde izvan stvari,* gde može samo da dodirne te stvari. Uvek je to kao nekakvo kruženje reči oko stvari, pod jakim pritiskom svesti o ovoj razdeljenosti stvari i reči, sveta i jezika, u neprestanom osećanju naprsline u jeziku kao naprsline u samom biću. Nema tu više jezik svet, jedinstvo s njime, kao što ga je imao, u dotadašnjoj Davičovoj poeziji zanosa; i nema više Davičo jezik onim nesvesnim imanjem, bez sumnje: između njega i jezika otvorila se naprslina, kao što se otvorila pukotina između reči i stvari: to je nepodudarnost bića i jezika, koju je samo zanos njegov mogao da prevazilazi. Ako je Davičo umeo kroz istoriju da traži apsolutnost, nošen ubeđenjem da je pesma »ona tačka u kojoj se izjednačuju najsocijalnije i najapsolutnije čežnje«[68] onako kako je to i sama njegova reč, mikrokosmičko kao apsolutno javljalo se u projekciji ovoga makrokosmičkog, onako kako se Flora, na talasima istorije, javljala *posredno* kroz Hanu. Ovde je, u najnovijoj poeziji njegovoj, koja je sve nezadrživije poezija Flore kao Hane bez istorije, ta posrednost ukinuta. Ovde je sve okrenuto mikrokosmosu, sve dublje u »unutrašnjost«. Tu smo sve udaljeniji od pejzaža sveta, i sve bliži pejzažima čoveka. Činjenice i linije, oblici sveta (kao oblici nekakvog spoljnjeg pejzaža), ovde se prihvataju, od vremena *Flore* koja je pokušaj snimanja *pejzaža krvi,* jedino zato da bi se njima izrazilo jezgro tog »unutrašnjeg« pejzaža, koji nema svojih vidljivih oblika i činjenica, onako kako nema svog jezika. Očito, ugroženo jedinstvo čoveka i sveta, jezika i stvari, »najsocijalnije« i »najapsolutnije čežnje«, iskazuje se ovim »odvajanjem« »unutrašnjeg« od »spoljašnjeg«, prestankom njihove korespondencije, koja trijumfuje u pesmi kao u trenutku njihovoga »izjednačavanja« (u stvari: kao u najvišem, najpunijem trenutku ove korespondencije). Umesto ove korespondencije, na putu ništenja razlike između »najapsolutnijeg« i »najsocijalnijeg« (onoga ništenja koje je sama suština Daviča pre *Čovekovog čoveka:* sama suština njegovoga romantizma), tu se oblici »pozajmljuju« od makro-sveta, da bi njima, posebnim njihovim prestrojavanjem, bio uspostavljen pejzaž »unutrašnjosti«, koja sve neodoljivije privlači Daviča posle *Flore,* preko *Kairosa,* a najodlučnije u knjigama *Tropi* i *Snimci.*[69] Zbog toga ne samo što

[68] *Iskušenje poezije*

[69] *Tropi,* izd. *Lykos,* Zagreb, 1959; *Snimci,* izd. *Nolit,* Beograd, 1963 (sa pesmama iz knjige *Tropi).*

nema više lakoće u korespondenciji »unutrašnjeg« i »spoljašnjeg«, onoga ništenja razlika među njima, koje je u samome jezgru, i u samoj materiji, ekstatičarsko-vrtložne metaforičnosti *Hane* i *Višnje za zidom*, nego ti oblici ne prestaju da daju otpor u ovome pokušaju njihovoga »prevođenja« na oblike od sveta sve udaljenije (i sve apstraktnije) »unutrašnjosti«. Umesto metaforičke lakoće, kao lakoće korespondencije »unutrašnjeg« (mikrokosmičkog) i spoljašnjeg (makrokosmičkog), to je teškoća metaforisanja: ako ima tu metafore, ona je vanredno proširena, razuđena, i prevashodno racionalna. Umesto osnovnih reči, za osnovna egzistencijalna stanja, kao što su *lenjost, čežnja, tuga, trpljenje, beznađe, strepnja, uteha, srdžba*, reči koje je Davičo u epohi verskoga apriornoga smisla izgovarao s onom istom lakoćom s kojom je preobražavalački povezivao svetove, to je sumnja u te osnovne reči, sumnja kojom kao da pokušava da progovori neka osnovna egzistencija lišena osnovnih reči. Ta sumnja zahtevaće od Daviča da ove iste reči istakne kao naslov pesme, a da ih u samoj pesmi ne izgovori ni jedan jedini put, tako da bi pesma trebalo tek da nas *vrati* toj reči istaknutoj u naslovu, ili da je utvrdi, ponovo, u njoj samoj. (Pesma o tuzi ne spominje reč *tuga*, pesma o utesi reč *uteha.)* U središtu pesme tim prećutkivanjem stvara se *nemost*, kao osnova koja tek treba verbalno da se osvoji. Davičo, koji je svojom verom s lakoćom izgovarao reči *sloboda* i *ljubav*, ali i *beznađe* i *tuga*, kao reči koje su po sebi ekspresivne, ovde se odriče tih reči kao da ih nikada nije ni znao, i to ne samo on nego čak ni sâm jezik. On je ovde tuga bez reči *tuga:* osnovna egzistencija bez osnovnih reči. Izraz je spiralan; to je kruženje oko središta koje je ovo odsustvo osnovnih reči istaknutih u naslov pesme, a prebrisanih iz njenog pamćenja. To je odsutnost pojma, i u tom smislu *napor* da se taj pojam tek uspostavi, ali tako što će *zaista* da se kaže, ovim svojim ponovnim traženjem. Nešto »primitivno« tu je ponovo moćno naglašeno, ali ne iskazuje se više onim udarnim *tam-tam ritmovima neponovljive prvobitnosti*, već ovim odsustvom pojma, koje dovodi do na sam rub nemosti, tamo gde su *slike* makro-sveta koje tek treba, prestrojavajući se po modelu unutrašnjih pejzaža (i u knjizi *Tropi* i u knjizi *Snimci)*, da se simbolizuju i, simbolizacijom, da dođu do pojmovnosti, do samoga pojma, rečenicama koje se kao tropske lijane, na rubovima nemosti, obvijaju bogatim račvanjem oko tog zatamnjenog i skrivenog pojma kao oko središta pesme. Pejzaž, koji obrazuju slike ovakvih rečenica što teže zatvaranju oko tog

središta,— krugovima sve užim, ka ispunjavanju njegovom, koje je ispunjavanje tugom reči *tuga:* ispunjavanje reči egzistencijom, ili vraćanje egzistencije rečima, — bogat je slikama, ali siromašan zvukom. Tu, gde je izgubljena osnovna reč, i gde se ona traži posrednim putevima, nema *neposrednog* pevanja: kao da mora da se »ima« reč *tuga*, da bi tuga mogla da peva. Ovde, gde je sve dublje neznanje reči *tuga*, nema pevanja tuge, već je pokret suprotan: od pevanja ka osnovnoj reči, ali i od zvučnog ka nemosti. To je nema tuga, ili tuga nemosti. Veliki ritmičar, u doba svoje vere (u doba apsolutnog smisla sveta i jezika), on je ovde daleko od svoga *ritmičarskog*, zanosno-poletnog, opijajućeg mladićstva: tu ima samo slike, čiji ritam jeste unutrašnji ritam, i čije pevanje jeste *unutrašnje pevanje*, kao nekakvo zadržano ili odloženo pevanje, koje tek treba da se oglasi. Ove pesme, ti »snimci« unutrašnjih pejzaža, jesu kao crteži bića koga je zaboravila raspevanost onako kako je on sâm »zaboravio« reči *tuga* ili *uteha*, da bi pokušao ponovo da ih se seti. Tu postoji samo duboko u unutrašnjost potisnuto pevanje, koje nije u samim rečenicama pesme, u njihovom postroju, nego je u budućnosti pesme, u onome osnovnom pojmu koji, napadnut prazninom, tek treba ponovo da se vaspostavi. To je buduća pesma, u budućem jedinstvu bića i jezika. Pesma je ovo traženje buduće pesme, u sadašnjoj sve većoj nemosti; ona je zvuk koji se traži kroz nemost slike, u raspadu jedinstva auditivnog i vizuelnog. Jedinstvo pesme ostvaruje se pre svega u vizuelnosti: to je slika koja prodire u sliku, ali to nije i reč koja dublje prodire u reč; rečenica je diktovana ovim vezivanjem slika, koje pronalaze svoje jedinstvo, ali je *fonemski* ona često bez dubljega svog jedinstva, tako da (i ne u jednoj pesmi samo) ona ima izgled nekakve tvrde i rapave kore duboko skrivenoga, tamnog i gorkog ploda, koji je toliko lišen svakoga sjaja, da izgleda kao da nikoga ne očekuje i nikoga ne doziva. Ona ispunjava prostor oko sebe tišinom; ona gotovo kao da crno *zrači* tišinom.

To je poezija koja ne zanosi i ne osvaja, kao ranija poezija Davičova. Upoređena sa tom, ranijom njegovom poezijom, ona deluje siromašno, pa i ugašeno: kao pepeo što je ostao, s tek ponekim plamsajem zapretenog žara, posle velike vatre sjajno-metaforičkoga negdašnjeg Daviča, a sâm Oskar Davičo može tu da se učini kao nekakav veliki jezički dar u dekadenciji. Ali, mi smo u istoriji: naši darovi su, ipak, istorijski darovi; nije li jezički dar Oskara Daviča, toliko osoben, ipak dar vere u smislenost sveta, kao vere u sâm jezik, vere bez koje taj dar

apsolutno je nemogućan? Kao pesnik sumnje u reči, usred tuge bez reči *tuga,* Oskar Davičo je pesnik epohe koja, posle istorijski prekretničkog trenutka *Čovekovog čoveka,* ne samo što ne zna više za romantizam njegove verničke mladosti, nego u kojoj se pretnja osnovne egzistencije bez osnovnih reči sve opakije, sve razornije, najavljuje kao *pretnja bića bez jezika,* epoha u kojoj metaforičko-ritmički trijumf sklada bića i jezika, iracionalnog i racionalnog, i kada se javi kao puka stvar slepe i gluve inercije, ne može da bude, objektivno, ništa drugo do zabluda i obmana u bekstvu od same istine te epohe. Nema ponavljanja bez izdaje, i u tome smislu je i ovaj novi Davičo, koji ne ponavlja negdašnjeg Daviča, onaj *nigdeniković* zavađen sa prošlošću onako kako je zavađen sa ponavljanjem ili sa svojinom: onaj, zaista, koji *ne pristaje da postane svojina sopstvene svojine:* svojina govora sopstvene prošlosti. Još jednom, on je bez prošlosti. Još jednom, on je na početku.

Milan Dedinac

Milan Dedinac je pesnik ispaštanja. On se ukazuje, u perspektivi svojih poema *Javna Ptica* (1926) i *Jedan čovek na prozoru* (1937), ali i u perspektivi osnovnog svog duševnog iskustva uopšte, kao zatočenik kosmosa trpljenja i stradanja: biti Dedinac, to znači biti apokaliptički, uvek između »kosmičkih pomračenja« i »Mesečevih libracija«, u ispaštanju koje se nalazi u svemu, u duhu, u jeziku, u stihovima, u ruci što piše stihove, u sopstvenoj koži, u Suncu, moru, disanju, zvezdama, u kolopletu straha što se tu rađa i što ide, ponekada, — i onda kad mu se suprotstavlja želja za korektno napisanom rečenicom, — do samoga ruba bezumlja. Ono što je najneporečnije u poeziji ovog pesnika koji je iza sebe ostavio i stihove, nađene u nekoj napuštenoj brvnari, u Crnoj Gori:

Noću, kraj budnog tela
— dok vetar kroz sleme duše —
mrtve se ruke suše,[1]

to je taj duh ispaštanja, duh koji neprestano traži spas ali koji ne može da se spase, kojim se igraju, i bacaju ga u kovitlac, zle sile njegovoga kosmosa. Sve je tu kruženje, patnja u pomami tog

[1] *Noćna pesma u Crnoj Gori* (datirano: *Žabljak, jula 1939),* u ciklusu *Zapisano na oblacima, po morju i mramorju — pesnički ogledi sa putovanja u Crnu Goru; Poziv na putovanje,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1965.

kruženja, nemogućnost ma kakvog izlaska, i ma kakvog napredovanja: Dedinčev izraz, u *Javnoj Ptici*, u poemi *Jedan čovek na prozoru*, ne napreduje; ali i kada Dedinac bude pokušao da ignoriše ovu svoju ukletost, on je suštinski cikličan. Otuda se taj izraz gradi na izvanredno naglašenom (a ponekada i gotovo nepodnošljivom) ponavljanju već rečenog, nizanjem sinonima ili javnim traženjem neke reči koja bi bila »prava«, koja kao da je odnekud (kako? verom u mogućnost spasenja? žudnjom za spasom?) obećana, ali koja neprestano izmiče, koja kao da igra neke paklene žmurke sa Dedincem. Zbog toga tu često ima reči više nego duha, i zato je sve tu jedna rečitost, puna grčeva, od jednog do drugog ciklusa ovog vrtloženja, ovog kruženja:

Pođe. Zagleda Zorilo cveće, cveće na krovu — ono se širi, širi. Ah, raste u suton, u pljusak, u bol, niče. Niče.
Motri Zorilo cveće. Veče. — Opet nemirno veče.
. . .
Htedoh jednu travku. Travčicu, travčicu . . . hoću da je uzberem, al moram dalje još . . . Poplašen, noću skočih, ciknuh u vodu, čistu, zelenu. — Teče — al ptica peva. Peva.
. . .
Svuda! Samo se penju. U tavane se dižu.
Kud se okrenem: sa dužica, iz brazda, iz lica, iza ove glave moje, moje, i tamo — rastu, sa mnom, za mnom. Penju se, penju, penju, — bez mene.[2]

Retoričnost Dedinčeva je na mahove velika, ali potisnuta a ne eksplozivna; reč njegova, u toj retoričnosti, je reč bez pokrića: kao da joj stvari izmiču, pa ne može da ih zadrži, niti čak samo dohvati. Ta usplahirena patetika je, poglavito, od ove zatvorenosti u sinonimskom krugu: ovakvo gomilanje reči sinonimskog izraza je rasvetljavanje istog, ali tako što se ostaje u tom istom, s onu stranu pokreta: u suštini stvari, tamo gde je duh, i gde se očekuje duhovni događaj, nema pokreta — pokret je u verbalnosti, onako kako je stvar u rečima a ne u samoj stvarnosti, u rečima koje su se odvojile od te stvarnosti, pa je ta stvarnost bez reči, stvarnost koja se produbljava ovim nastojanjem da se nekako utvrdi misao, ideja, rečima, njihovim ponavljanjem. Izraz

[2] Odlomci iz poeme *Javna Ptica*.

Dedinčev je, u *Javnoj Ptici*, u poemi *Jedan čovek na prozoru*, ekstremno sinonimski izraz (koji je uvek vukovsko »opet to, samo malo drukčije«), izraz prividne gradacije, stepenovanjem epiteta, ili glagolskih radnji, ponavljanjem reči, u ovom neprestanom vraćanju onome što je bitno kao isto i što, u svojoj bitnoj istovetnosti, ostaje tiranski svemoćno, ali nepokrenuto i nepokretno. Život u ovome krugu je život u opsednutosti jednom rečju, ili jednim motivom, najčešće bez obzira na sadržaj te reči i tog motiva: ono što jeste, samim tim što jeste, što je prodor u svest, ne dozvoljava da bude napušteno, zaboravljeno, ono daje otpor govoru koji je izgovaranje reči: njihovo fiksiranje u svesti, ali i njihovo zaboravljanje, ono kojim se upražnjava mesto u svesti za drugu viziju, i za drugu reč. Svaka reč kao da bi da omađija, da uvrača Dedinca, onako kako bi da ga omađija kućni prag, Majka iza tog praga, ili Sestra kojoj je on, u samo predzorje *Javne Ptice*, bio poručivao da će ostati bez brata ako ne zatvori vrata na kući:

Sestro, zatvaraj vrata!
Ako ih otvoriš širom
ostala si bez brata![3]

ili, najzad, i ta kuća koja mu se, u strepnji za njom, i beskrajnoj žudnji što se meša s kajanjem, s grižom savesti što je ona napuštena zbog leta za sumanutom, za himeričnom njegovom »javnom pticom«, ukazivala kako ostaje *sama, ostavljena*, osuđena na propast, na požar, i kojoj se on, usred pomamnih vrtloga ove nadrealističke svoje poeme koja meša govor stiha sa govorom proze, bio zaklinjao da će je *spasti:*

Kućo, ostaćeš, ostaćeš! Ostaviće te jednom i taj slepi tuđin, ljubavnik tvoj. Ostaćeš i ti sama u ne-dan smeha. Ah, opet nekakvo veče! Pašće vatrena šuma na tvoj slameni krov. . . Pala je. Gori! gori!
Kućo, ah, ja, ja ću da te spasem. Kućo, kućo, ponornice tvoje na prozoru usahnuti neće, kraj mene neće, neće! A tvoje kike pod noć raspletene, kose, kose zve-

[3] Stihovi iz marta 1925; Dedinac ih navodi u tekstu *Poziv na putovanje* (datiranom: *Beograd, jula 1939*), u knjizi *Poziv na putovanje*.

zda podmornica, kike isečene plaše me iz vala neba, zveri,
o obešene, uvek zakopane, nikad uspavane.
Kućo,
kućo bez moga dana
kućo bez vatre kad sam te ostavio
— o, bićeš SAMA.

Svaka reč je ta reč-kuća, i onda kad sama sobom ne može biti nikakva kuća: ona kao da izaziva neku grižu savesti u Dedincu, prema njoj (što će je, govorom, *izreći: dakle napustiti),* pa zbog toga on jedva uspeva da se otme toj reči koju je izgovorio i koja ga fascinira, ne samo kada je to »cveće« ili »travčica«, ili »moje« ili »pev«, nego i kada je to predloška reč »u«, ili »iz«, prosto kao *forma nečega što je tu i što vapi da ne bude zaboravljeno,* što majčinski traži punu vernost ovoga Sina koji sanja »javnu pticu«, i koji je, u tome snu, zaboravlja, a ne sme da je zaboravi. On se otima od te reči, kao od kućnjeg praga, a snaga njena je snaga tog kućnjeg praga, ono što je tu, i što bi da bude večito, u ovome pesniku-Sinu, u ovom nadrealisti koji je, *Javnom Pticom,* dosegao zaista u nekim trenucima poeziju iracionalnosti kakvu je malo ko znao, u srpskoj kulturi, u ovo doba, ali u kome je goreo, nespaljen, do kraja njegovoga (i kasnije, iz dana u dan bivao sve jači), ovaj čovek kuće i kućnjeg praga, čovek koji se ovako teško rastaje od izgovorene reči. Ponavljanjem (nova rečenica po pravilu počinje rečju kojom se završila prethodna rečenica), on kao da pokušava da nađe onaj zamah za pokret, koji je, u istoj reči, bio imao pa ga je propustio da iskoristi, da se sav prožme njime, ali isto tako on ovim ponavljanjem kao da bi tu izgovorenu reč nekako da vrati u sebe, da ga ta reč, iako je izgovorena, ipak ne napusti, da mu govorenje ne bude rađanje i umiranje reči (koje jesu u govoru samo jer su smrtne, ovako osuđene na nevrat, izgovaranjem), već da se, nekako, ta reč izgovorena, kao dah izdahnut, opet udahne: da Sin, osuđen na pokret životom (u žudnji, i koji nalazi smrt samo smrću žudnje), ipak ostane na kućnjem pragu, u kući, da se kreće, ali ovim prividnim kretanjem, sve u krug, ovim cikličnim putovanjem koje je pseudo-putovanje, i ovim govorom koji je pseudo-govor. Ima u njemu nagona govora, kao nagona putovanja, kao životnog nagona koji izvodi iz kuće na put; ali ima u njemu i jednog otpora govoru, jednog zazora od govora kao od napuštanja kuće, zazora koji će da ga baca u paniku od izgubljenosti i nezaštićenosti, u paniku u kojoj se čuje zloslutno zavijanje vetra i koja kao da doziva kiše, s tim vetrom, tako da su kiša i vetar uvek tamo gde je Dedinac, očajni spasilac kuće, taj »čovek iz kuće inokosne« koji nije prestajao da se ovako plaši kao u *Javnoj Ptici, da kuća ne ostane sama,* koji će u poemi *Jedan čovek na prozoru* da se objavi u panici čoveka čiju kuću vetrovi odnose, koji će u pesmama napisanim za vreme poslednjeg rata, u nemačkom zarobljeničkom logoru, da sanja kuću, ističući, kao motiv, poslovicu: »Kućni prag je najveća planina«,[4] i koji će, posle toga, u pesmama iz ciklusa posvećenog Crnoj Gori, *da zatekne* sebe u nekoj napuštenoj kući, oko koje vetrovi, ponovo, kolo vode, i na čijem pragu laje »zver-trava«.[5] Patnja njegova je patnja zbog kuće, patnja koja ide sve do panike (Dedinac je *najupaničeniji pesnik srpske lirike, od njenoga postanja do danas),* i koja je utoliko veća što je poraznija nemogućnost ovog života u idealnoj kući, kao u nekoj idealnoj sklonjenosti i zasvođenosti pod svod sveta u kome vlada savršena prisnost svega sa svačim, tako da tu nema mogućnosti ni za kakvo rušenje i gubljenje, ni za kakvo razvejavanje, ni za kakav vetar. Kuća, koju je sanjao Dedinac, je kuća ovog savršenog jedinstva u svetu i duhu, kao nekakvog apsolutnog identiteta u kome je sve povezano, a patnja koju je on nalazio jeste patnja zbog nemogućnosti tog savršenog identiteta pod čiji bi svod on mogao, pred opakim vetrovima i kišama, da se skloni.

Dedinac sanja kuću, koju bi spasao (i koja bi ga spasla), ali on, u najbitnijim, najvišim svojim pesničkim trenucima, nije u kući spasen čovek već *čovek koji se spasava.* Njegova *kosmogonija* (ona koja bi se mogla dedukovati iz osnovnih simbola i sila kojima se objavljuje njegov kosmos) zbog toga je izvanredno protivurečna. Ona zna za simbole srpskog romantizma, kao za simbole patrijarhalnog, kućevnog racionalizma, čiji uprošćeni kosmos (Sunce, Mesec, zvezda Danica) je svojevrsna metafora kuće i kućevnosti, kao savršenog poretka u kome sve ima svoje mesto i funkciju i u kome, zbog toga, sve može da bude definitivno usimbolisano, *zatvoreno* u konačne simbole-znake,

[4] U trećem odeljku (pod naslovom *Snegovi)* knjige *Pesme iz dnevnika zarobljenika broj 60211,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1947. (Vidi drugo, redigovano i prošireno izdanje ove knjige, sa bakropisima Mila Milunovića, *Prosveta,* Beograd, 1964).

[5] *Trava u snu i na javi; Zapisano na oblacima, po morju i mramorju.*

ali ta kosmogonija zna, takođe, i za sile koje joj se protive, za ovu diluvijalno-apokaliptičnu kišu i vetar, za te sile čiste materijalnosti koja ne samo što se ne može usimbolisati (zatvoriti u postojeći sistem simbola), već se svakom simboličkom sistemu protivi. Kiša i vetar, u Dedinčevom doživljaju, u prvom redu su ove materijalne sile koje ne dozvoljavaju simboličko stvaranje kao prevazilaženje iracionalno-materijalnog, pravcem ka racionalizovanju te materijalne iracionalnosti u simbole-znakove. To su sile dezartikulacije, funkcije nereda, tamni i *bezobrični* glasnici i poslenici Apokalipse, ove čiste materijalnosti koja odbija ma kakvo simbolisanje, i ma kakvu racionalizaciju, a pre svega racionalizam (i simbolizam) ove apsolutne kuće. Oni pretvaraju noć u dan, i dan u noć, oni rađaju pometnju u duhu, oni razgrađuju kuću (koja je uvek jedan strogi sistem, i koja zato i poznaje stroge simboličke vrednosti, iskazane simbolima-znacima). To su materijalne sile koje se protive svakoj spiritualizaciji, koje čoveka vraćaju njegovom telu kao nekom telu u kome nema više duha, i koje se zbog toga jedva podnosi, u kome se strada, sa kojim se one ironično igraju, vraćajući čoveka iz sveta duha u svet fiziologije, iz spiritualnosti u brutalnu materijalnost koju Dedinac doživljava kao pakao. To su sile koje su bukvalno *provalile,* kao nezadrživa stihija, u simbolički svet njegovoga patrijarhalno-kućevnog (folklorno-romantičarskog) simbolizma, označenog simbolima-znacima Sunca, Meseca, zvezde Danice, i koje svojom simbolički nesvodljivom, iracionalnom materijalnošću, protivureče apstrakciji ovih pre Dedinca definisanih, i »gotovih«, simbola u kojima je ovaj pesnik, izgleda, potražio nešto daleko više, i sudbonosnije, od proste poetičnosti jednog već iskazanog i tvorački mrtvog sveta: sâm sistem kuće i kućevnosti. On je tražio spas u obnovljenom patrijarhalno-folklornom mentalnom stavu kuće i kućevnosti, ali ga nije nalazio onako kako je nalazio ovu ugroženu kuću, ili kišu i vetar kao čiste projekcije te ugroženosti.

Kiša i vetar, to je duboko, i istinsko, iskustvo nezaštićenog M. Dedinca kojim se svaki vetar igra kako hoće, bacajući ga po kosmosu, i koga kiše ispiraju, kao da hoće meso sa kostiju da mu speru, ognjenim svojim mlazevima. Vetar i kiša traže kosti nezaštićenog M. Dedinca, vetar i kiša koje on neće prestati, sa užasom, da osluškuje, uzalud sanjajući kuću u koju bi mogao da se skloni: postoji kuća, kao što postoji simbol, ali postoji, uvek, na toj kući, neki otvor, neka praznina što tu preteći zjapi, što je

stravično zinula, postoje kiša i vetar, pa je zato svaki dan u svetlosti sudnjega dana, a noć je poslednja noć, bez nade na svitanje: mi smo u Apokalipsi što je već počela, jadna smo tela pod udarcima kiše i vetra, ako već nismo neka prazna koža, bez čoveka, ili čovek s koga je oguljena koža, pa to više i nije čovek nego samo njegovi nervi, mreža nezaštićenih nerava, sve nerv do nerva kao bol do bola i užas do užasa. Čovek je zato čovek u provaljenoj kući (u kući s provalijom), onaj koji nikako ne može da zatvori vrata ili *prozor,* a Dedinac, kroz koga pokušava da peva ovaj čovek, i krikom i plačem, iskidanim rečenicama, jedva se otimajući od reči, iz kruga u krug ponavljanja, jeste uvek njegov *jedan čovek na prozoru.* Dedinac, taj »čovek na prozoru«, to je čovek koji nije ni u kući ni u kosmosu, nego uvek negde između kuće i kosmosa, upravo *u ovom prozoru,* tu gde se kuća bori sa stihijom, i gde se stihija bori sa kućom, gde se simbol bori sa stihijom beskonačnosti, gde se reč bori sa stihijama stvari vanjezičkog kosmosa. Za Dedinca, simbol je što i kuća, a reč građenje kuće: ono što je obuhvatilo stvar i ne odvaja se od nje, ono što savršeno čuva stvar, u podudarnosti sa njom, u idealnoj prisnosti za kakvu zna samo idealna kuća. Njegov najviši san je san o savršenom jeziku nekoga ovakvog, idealno savršenog opštenja reči i stvari, o jeziku čija reč bi bila u najmanjoj mogućnoj meri udaljena od stvari, odnosno čija neumitna metaforičnost i simboličnost bi bila svedena na neophodnu meru: svako uvećavanje simboličke i metaforičke sposobnosti reči znači udaljavanje njihovo od stvari, ali isto tako i usložavanje u kojoj stvar ne može da poseduje savršeni identitet. Žudnja za neposrednim opštenjem okretala je ovog pesnika protiv simboličkog i metaforičkog sloja reči, kao prostora u kome se gubi savršeni identitet i u kome ono što je neporečno postaje samo jedna potencijalnost, u kome nedvosmislena stvar, gubeći svoju konačnost (i mogućna na više načina), postaje jedna virtuelna stvar, ili jedna beskonačna stvar: ponovo jedan otvoreni kosmos i ponovo stihija što se okreće protiv kuće. On je hteo apsolutni identitet, konačnost i zatvorenost u njemu, najkraću i najefikasniju vezu između reči i stvari, i ako je simbole patrijarhalnog kosmosa suprotstavljao kosmičkim stihijama, činio je to onako kako je konačnost suprotstavljao beskonačnom, ili kuću stihiji, pristajući samo na krajnje definisan, dosledno racionalizovan, prosvetljen i projašnjen simbol u kome nema ni najmanjega kolebanja, i čije mesto i funkcija u opštem simboličkom sistemu su neizmenljivo određeni, onako kako su mesto i

funkcija stvari u kući u potpunosti određene. Imperativ savršene adekvacije (savršene saobraženosti reči stvarima), za njega je imperativ savršene nađenosti reči i stvari, ili ideal apsolutne kuće u kojoj bi se našlo sve ono što je, izvan te nađenosti, osuđeno da bude žrtvom stihije i bacano »od nemila do nedraga«.[6] *Čistota* njegovoga izraza, o kojoj je govorio još Rastko Petrović,[7] i koja je postala »opšte mesto« u prikazima njegove lirike, nešto je mnogo dublje (i sa daleko sudbonosnijim posledicama) od prostog nemirenja sa olakim nalaženjem »pesničkog« jezika: to je čistota ove svedenosti reči u njenome simboličkom i metaforičkom sloju; ideal te »čistote« izraza nije jedan puki literarni ideal, već je to ideal duboko egzistencijalni. On je protiv-metaforički i protiv-simbolički ideal onoliko koliko je ovaj ideal kuće koja zahteva savršenu nemetaforičnost, i savršenu simboličku uprošćenost onako kako zahteva apsolutni identitet, onaj kojeg nema izvan ove uprošćenosti.[8] Imperativ ovog

[6] Naslov jedne pesme iz malog ciklusa *Pesma gonjenog druga* (datirano: *1940); Zapisano na oblacima, po morju i mramorju.* Isti naslov nosi knjiga Dedinčevih sabranih pesama, u izdanju preduzeća *Nolit,* Beograd, 1957.

[7] U časopisu *Svedočanstva* (21. decembra 1924, br. 4): »On [Milan Dedinac] je svakako prvi kod nas koji je uspeo da dođe do jedne apsolutne čistoće izražaja, do jedne takve prostote saopštavanja, da u prvi mah liči samo na lirski ton i tek posle više čitanja počinje delovati svojim smislom«. (Inače, ovaj članak pisao je R. Petrović na osnovu poznavanja dvanaest Dedinčevih pesama: »Ja ne poznajem već samo dvanaest njegovih pesama«; kasnije, on nije pisao o Dedincu.)

[8] *Pitanje adekvatnosti izraza kao egzistencijalno pitanje* najavljuje se u tekstu *Helioterapija afazije* Rastka Petrovića i Marka Ristića *(Misao,* 1923, XII, 82). U ovom izvanredno značajnom tekstu, u kome se kroz problem *efikasnosti* reči objavljuje, — iako na planu prividno isključivo literarnom i možda bez svesne namere, — problem mentalnog položaja čoveka savremenog sveta, koji je izgubio veru u sopstvenu reč (»njena vrednost je, čini nam se, odsad samo jedna *slikovitost jezička* i ništa više«), ukazuje se na pokušaj Pola Elijara koji, u svojoj knjizi *Primeri* (Exemples) »iz nužde da dobije samo jedno i osnovno značenje izražaja, ne može da izbegne naprotiv čitavu njihovu skalu, i pri tom je još sveden apsolutno samo na formulisanje, a ne i na razvoj misli koji je ovoj življenje. Skoro bi bilo nužno uz reč primetiti konkretno njeno značenje pa da ga ova i stvarno nosi sa sobom; uz reč *astal* priljubiti pravi astal da bi se znalo uvek šta ta reč upravo označuje«. Ideal »tačne senzacije« vodi ovde idealu *neposrednosti,* kao idealu mišljenja bez simbola (tako da svaka reč označava samo predmet na koji se odnosi), ali i otkriću nužde da se »kompliku-ju« izrazi, — otkriću nemogućnosti idealnog »neposrednog izražavanja«, — i, na kraju, otkriću spontanosti: »Ne može se savršeno izvesti jedna stvar, već kad čovek više nije svestan da je čini«.

U ovim rečima nije teško naslutiti Dedinčev ideal neposrednog izražaja, ideal kome je on, u počecima svojim, pokušavao da služi ne odbijajući samo

identiteta okretao je Dedinca protiv metaforičnosti i simboličnosti, već gotovo na samim njegovim pesničkim počecima, od 1923, kada je konačno napustio svoje dotadašnje pisanje (kratkotrajno, uostalom — od 1921. do 1923) u znaku poratnog modernizma. Dedinac nije hteo samo što prisnije, rođačko i porodično

poetiku i retoriku »pesničkog govora« kao nekog posebnog govora, već i *prirodnu simboličnost i metaforičnost svakodnevnog jezika,* nastojeći, u svom zahtevu za što čistijim osnovnim značenjem, da bar učini što manjom skalu drugih značenja koja se rađaju u jednoj reči, i *prate je,* ako već ne može i u potpunosti da je odstrani. Ali takođe tu nije teško naslutiti *dramu* na koju osuđuje ovaj ideal, i čiji film kao da prikazuje *Helioterapija afazije:* »Hoću da budem neposredan. Misliti bez simbola. Svaka reč treba da izražava samo predmet koji označava, ništa više. Govoreći, nužno je izražavati reči. Izvesne stvari kazati najtačnijim rečima i na nekoliko jezika, da se ne bi zabludelo u značenju. Izazivamo govorom samo nove asocijacije, retko kad dobijamo u orijentacijama; u čistim nikad. Konj prolazi. Ali je li konj natovaren na kola, ili ne? Ostaje li taj konj baš taj konj promenivši prostor? Misli idu suviše brzo. Treba oljuštiti svaku misao do njenog prvobitnog razdraženja. — Hoću da pišem. Briga me dinamizam! Beležim s najvećom sporošću što vidim. Izvesna saznanja izmaknu; biće oplođena opet od onih koja dovedem do najznačajnijih značenja. Gledam. Pišem! — Konj miče nogama. Stalno na drugom mestu. Ako želim da vidim kako konj miče nogama, moram skretati pogledom. Menjam li mesto ja ili on? Konj mičući nogama odgurava prostor. Pomera li se prostor ili konj? Uvek vidim drvo ispred sebe. Razmak je između konja i drveta sve značajniji. Kasnije je reč. Iza reči postoji značenje koje je šire od nje, iza značenja je utisak koji je još širi, iza utiska se širi pažnja, iza pažnje podsvesni život, sećanje na trbušni život, nesvest, večnost, utroba iz koje izlaze večnosti, nužda da se nađe još nešto šire od najširega! Reč je najuži otvor na ogromnom levku. Hladnoća nepojmljivog duva kroz levak. Nužda da komplikujem izraze. Svaka tačka Zemlje je vrh beskrajnog konusa. Svaki trenutak je nova tačka oslonca večnosti. Večnost predstavlja ma kakvu vrednost stavljenu u takav odnos sa uzročnostima da već postaje savršeno beznačajna. Ono što se neumitno zbilo, skoro je za zapostavljanje«. Odatle pa do pretpostavke: »Uzrok je nastao po posledicama da ih opravda« (tako da se može napisati rečenica: »Noge *miču* konja«) samo je jedan korak, kao što je samo jedan korak do sumnje u značenja reči, ali i do pomisli, izvedene iz ove sumnje, da možda »značaj« ne bira reči već da reči izgrađuju »njima zgodan smisao«: »Nose li reči i izvesna značenja iza sebe, ili su ih sasvim izgubile? Da li su ih uopšte imale? Kada se sastavlja rečenica, ako ista mora biti značajna, da li značaj bira reči ili reči, birane na drugi način, izgrade njima zgodan smisao? Smisao je rezultat izbora između više značenja; jer jedna rečenica može imati i više značenja. Jedno od tih je presudno«.

U tekstu *Helioterapija afazije,* ovim rečenicama sledi rečenica: *»Pošto odgovor iziskuje toliku odgovornost, neću odgovarati«.* Ona je tipična za Rastka Petrovića, i za kasnije nadrealiste (najviše, možda, za Dušana Matića), ali u njoj nema, i ne može biti pesnika kova Milana Dedinca, koji je pesnik odgovora i odgovornosti, *sve do sputanosti* o kojoj se govori i u ovom tekstu i u koju zavodi velika pažnja, svest koja, u nemirenju sa »afazijom«, sa neprecizno-šću i zaboravom reči, prodire i u zonu automatskog delanja, nepomirljiva sa njime, i

opštenje sa drugima (sa drugom, sa sestrom, sa majkom), nego je tu idealnu familijarnost očekivao i između reči i stvari. *On je hteo da reč i stvar opšte kao sin i majka,* u ovoj idealnoj neposrednosti, i zbog toga je morao da traži što prostiju i što smerniju reč, bez velikog prenosa, u rečenici *ubogoj,* sa asketskim samoodricanjem i sa gorkim i tihim asketskim oduševljenjem, odbijajući svaki olako nađeni »pesnički« govor, ali ne na putu ka poeziji koja bi se konačno razvenčala od ideala »klasične« lirike osećanja — koja bi ovu preciznost ostvarivala potpunim predavanjem intelektualnim moćima bića, ili potpunom racionalizmu iz čijeg bi se izraza lirizam potisnute osećajnosti samo s izvanrednom posrednošću imao da objavi — već upravo u krugu najklasičnije lirike osećanja, u krugu emotivnosti koja se pretpostavlja svemu drugom i koja traži svoju idealnu čistotu. Taj san da preciznost reči poveže sa lirizmom osećajnosti je kod njega san *da se maksimalna tačnost poveže sa osećajnošću koja zapravo i počinje tamo gde tačnost prestaje,* i koja pristaje na reč samo zahvaljujući bogatstvu njenih mogućnih značenja i njenoj »netačnosti« (nepreciznosti) koja je delo upravo tog bogatstva. On je hteo da *siromaštvo* u značenjima, — ono bez kojeg nema preciznosti, — pomiri sa osećajnošću, ili da nađe mogućnost za liriku u ovom siromaštvu krajnje svedenih reči čija »prostota«, i jednostavnost, imala bi da bude kao u svakodnev-

izaziva *teškoću kretanja,* kao kod čoveka koji, potpuno svestan svog koraka, počinje da korača s naporom. Dedinac je onaj koji je mogao da napiše (on, a ne Rastko Petrović, koji je goreo od jedne do druge senzacije): »Briga me dinamizam!«, i on je mogao, u želji za neposrednošću, za *čistim* izražajem stvari, lišenim svakog usložavanja značenja, da nađe očajanje u otkriću da reč zakašnjava, da je ona uvek »kasnije« (»kasnije je reč«), i da »iza reči postoji značenje koje je šire od nje«, tako da je, u ovome neprestanom *širenju,* iz kruga u krug (od značenja, preko utiska, pažnje, podsvesnog života, nesvesti, večnosti), »reč (. . .) najuži otvor na ogromnom levku. Hladnoća nepojmljivog duva kroz levak«. Sledeći ovo metaforičko izražavanje, moglo bi se kazati da je Dedinac, i onda kada je to »nepojmljivo« duvalo kroz *levak reči* (i onda, čak, možda više nego ikada!), sanjao upravo da taj »ogromni levak« učini što je moguće manjim. *On je pokušavao da nadvlada ogromnost,* koja se rađa širenjem ovih koncentričnih krugova, zahvaljujući neprecizmosti reči. On nije hteo tu ogromnost (koja je propevala kroz Rastka Petrovića, ali proždirući ga, i koja je mamila i zanosila nadrealiste), već je hteo sužavanje onoliko koliko je hteo maksimalnu preciznost izražaja, ili maksimalno mogući identitet svakog pokreta bića, identitet koga nema izvan ove adekvacije reči i stvari. Njegov san je bio san o ovome »najužem otvoru« na ogromnom levku, san o sužavanju i umanjivanju u svemu, *san o minimalizmu kao jemstvu i neizbežnoj pretpostavci ideala savršene adekvatnosti u savršenom identitetu.*

nom *kućevnom* opštenju, gde nema nikakve pukotine u smislu (pukotine kroz koju bi došla *ogromnost),* gde se govori »rečima prostim« i »pojmovima–svakodnevnog života« i gde je pesnički spas isto što i lični spas.[9]

To je *vera u prečicu,* u spasonosnost kraćeg puta, u mogućnost idealno-neposrednog opštenja, vera u reč svih i svakoga, *vera u rečnik* ili — pre i posle svega — *vera da jezik postoji,* — onako kako rečnik i gramatika postoje, — da on nije samo jedna mogućnost, i samo jedno obećanje koje se nezavršivo osvaja, koje traje upravo zato što tu nema osvojenja, što se na osnovu postojećeg uvek stvara novo i uvek, paradoksalno, počinje iznova, — da jezik ne počinje s nama, da on nije uvek na svom početku, već da nas je sačekao, gotov, u životu, i da ga samo treba u potpunosti *primiti,* da mu se jedino treba prosto *otvoriti* da bi on progovorio kroz nas. Tu je negde jemstvo Dedinčeve pesničke tragike i njegovih lirskih osvojenja koja objavljuju ovom »prostom«, »iskrenom« reči uvek jedno duboko potisnuto biće, neko biće koje kao da treperi na samoj granici nepostojanja, na samom rubu svoje egzistencijalne apstrakcije. Dedinčeva žudnja za neposrednim izrazom (ona koja traži ovu »prostu«, ovu »iskrenu« reč), jeste žudnja za konkretnošću koja se očekuje od izraza ove »proste« reči, ali koje nema u tom izrazu. Biće, koje hoće neposrednost sanjajući svoju konkretnost, — i kao u ubeđenju: da je konkretnost u neposrednosti, i da je njen izraz neki »prost« izraz ove »proste« reči svakodnevnog opštenja, — kao u nekoj idealnoj čistoti onoga što, »prosto«, jeste, u savršenom i savršeno nepromenljivom svom identitetu u kome nema lutanja između elemenata, već su putevi njihovi kratki, i unapred utvrđeni, — okrećući se ovoj neposrednoj reči okreće se

[9] Ovo je osetio Stanislav Vinaver, još na počecima Dedinčevim (u članku *Ptići ždralovići, Vreme,* 6—8. I 1926, VI, 1456; v. u knjizi eseja *Čardak ni na nebu ni na zemlji,* Beograd, 1938): »Milan Dedinac patio je od razvejanosti materije. Ništa se nije držalo. Slučajnije od slučaja reči su se rađale, da ih izbriše svaka ćud dolebdelog povetarca. Dedinac je najzad potražio spasa u rečima prostim, u pojmovima svakidašnjeg života. Oni su mu spas. U njima ima — kako on naslućuje (i pored upotrebe vekovne) one poezije prave za koju ne treba ni ritmova, ni slikova, ni kakve psihologije. *Te su reči:* otac, mati, sestra, kuća, dom, brat i druge. Dedinac ređa te reči i misli da je postigao veliku poeziju. Njegova je iluzija u tome da je on svoj čisto lični spas svhatio kao spas pesnički i svepesnički, spas svoje poezije i celokupne poezije. Oko tih iskrenih reči hteo bi Dedinac da kristališe svoje vazdušne pesničke praznine. Ali ostaju gole reči, dirljivo starinske, besciljno uzbudljive«.

njenoj apstrakciji: biće kroz tu reč ne samo što do sebe ne dolazi već se od sebe još više udaljava. Ta reč je reč opšteg iskustva, ili *opšta reč koja uopštava,* i to utoliko više ukoliko je imperativ za konkretnošću dublji, ukoliko je jača iluzija da konkretnost ide kraćim putevima (i da je tim veća što je njen put kraći). Dedinac, u ovoj žudnji za neposrednošću kao za idealnim opštenjem onoga što je u sebi idealno uspostavljeno, i u savršenom identitetu (što je samome sebi kao neka idealna kuća), taj uvek na isti način *čuvarno-kućevni Dedinac,* neodoljivo je težio opšte-usvojenoj sintagmi, kao frazi idioma, pa se zbog toga prepuštao toj frazi ne samo u ranoj svojoj poeziji, i ne samo u *Javnoj Ptici,* u kojoj se mogu naći rečenice: *»Ne ostavljaj /* Ne puštaj me. Ah, nemoj!«, ili stihovi: *»Svu noć je padala kiša* i vetar tuk'o / *trgao* sam se iz sna / i prozor *zatvarao«,* kao puni izraz likovanja ovoga standardnog izraza (kiša *pada,* čovek se *trgne* iz sna, čovek koji *zatvara* prozor, i tako dalje), nego i kasnije, u pesmama iz zarobljeništva i pesmama iz Crne Gore, kad je pisao »dan je *svanuo«,* ili da se *»bude* nova jutra«, da *»sluša* vetrove«, da »oči *zure«* (ili da, u nesanici, oči »neće *trenuti«),* da »svetiljke *trepte«,* a jutra »se *bude«,*[10] da »Mesec *bludi«* ili srce hoće *»da iskoči«,* ili, istom linijom standardne, gotovo uslovno-refleksne, automatske asocijacije, koja nepogrešno zna da se može *»gorko«* plakati, kao što zna za *»topli* dodir«, za *»mekanu* ruku«, za »zle snove«, ili da »kiše *romore«,* tu gde oluja »iskopa voćke u cvetu«, gde je ponovo, i po ko zna koji put, »zbeg *do neba pištao«,* gde se čuje *»krik očajni«,*[11] *»sa dna* samoće« ili kako *»zaigra* srce, ludo«, gde lice se »ozari«, a žita su »zrela« i ljudi *»klikću* u slobodi«,[12] gde je »ruka *otežala* od radova«, gde »noć vrana *jezdi«,* gde je *»rano* svitanje«, ili »malaksali zraci« (Sunca), »na rubu noći«, »golema gora«, gde »pas *zloslutno* laje«, ili »sunca *tonu«,* gde je »noć bez mesečine«, »nebo noćno«, gde »svitanja se *rumene«* ili je »zrak zore *pao* sred zavejana sela«,[13] pa je tu »zemlja ova sirota«, ali u kojoj sunce ipak može da *»sine«.*[14]

Ne postoji, među značajnijim srpskim pesnicima novijega vremena (čijem kolu Milan Dedinac nesumnjivo pripada), nije-

[10] *Svetiljke; Pesme iz dnevnika zarobljenika broj 60211.*

[11] *Balada čoveka koji je usnio mreže;* u istoj knjizi.

[12] *Pod Suncem i Mesecom . . .;* isto.

[13] *Pesma koju peva usamljen putnik; Zapisano na oblacima, po morju i mramorju.*

[14] *Noćna pesma u Crnoj Gori*

dan pesnik koji se, sa ovolikom lakoćom, i gotovo kao u lakovernosti, predavao na milost i nemilost ovim standardnim verbalnim asocijacijama u kojima nema jezičkog napora, koje su stvar čistog jezičkog *automatizma,* ali u kojima zbog toga nema ni bića. Teško je, međutim, pretpostaviti da Dedinac (i kasnije, pošto je već bio prošao kroz mentalnu školu nadrealizma) nije znao da nema *bola* u izrazu *bolno čeznuti,*[15] da Mesec iščezava u banalnosti izraza »Mesec bludi«, da krik umire u onome »očajni» iz »krik očajni«, da svitanja koja se »rumene« nemaju svetlosti, da u sintagmi »pas zloslutno laje« nema ni zlosłutnosti ni laveža psa: on to, prosto (i na jedan način u kome ima i nečega paroksističkog), *nije hteo da zna;* on nije hteo da se pomiri sa tim da je izraz »Mesec bludi« mrtav u svojoj banalnosti (nije li banalno samo ono što je mrtvo?), onako kako nije hteo da se pomiri sa tim da je subjekt koji je govorio tim izrazom mrtav, da je kuća koja je živela tim izrazom mrtva i da se više nikad ne može *ponoviti.* Kao što je ponavljao, u jednoj istoj rečenici, tek izgovorenu reč, tako je ponavljao i reč ove mrtve sintagme i mrtve asocijacije, tražeći od nje spas onako kako je tražio spas od kuće u kojoj je sve uprošćeno, i unapred poznato, gde se za svako pitanje unapred zna odgovor onako kako se za svaku stvar unapred zna reč, ili kako se zna krivulja mogućne asocijacije svake reči, tako da je tu govor uprošćen, i maksimalno sveden, bez iznenađenja, a prisnost je u toj savršenoj korespondenciji svega, tolikoj da je tu govor, gotovo, i suvišan, tako da reč koja označava unapred znane odnose, i unapred znani mehanizam kuće, treba samo da ih označi, da bude jedna *aluzivna* reč a ne reč tvoračka, reč za neke nove odnose. Govor je tu polugovor, a život koji se otkriva kroz njega je duboko potisnuti život ove neposredne, prisne porodične reči, kao život koji ovako isto slabašnim plamenom gori u svetu familije u kome ista neposrednost opštenja pretpostavlja bezličnost pojedinca (bezličnost Sina), i gde siromaštvo njegove apstraktne reči jeste siromaštvo njegove tvoračke volje, njegove ličnosti. Osećanje sigurnosti, ili zaštićenosti, pod krovom ove familijarnosti, jeste u stvari osećanje »sigurnosti« od nepogode koja je uvek *napolju,* izvan porodice, tamo gde nema ove savršene korespondencije kao u svetu automatizovanog života. Sigurnost je ovde sigurnost pri-

[15] »Zašto sam toliko za tobom *bolno* čeznuo?«; *Šleska rapsodija od jutra do sutra; Pesme iz dnevnika zarobljenika broj 60211.*

vidnog postojanja, sigurnost od bure koja je apstrahovana kao što je apstrahovana sama egzistencija, sigurnost u znaku apstrahovanog Sunca u izrazu »Sunce sija«, i apstrahovanog krika u izrazu »krik očajni«: ovo sveopšte, ovo kućevno, familijarno »sija« uz *Sunce,* ili »očajni« uz *krik,* je prenosnik sila apstrahovanja i razvejavanja vatre Sunca i stvarnog krika očajanja. U reči »sija« ne samo što, zahvaljujući njenoj dugoj upotrebi u okviru ove sintagme, nema Sunca, već u njoj *ima kuće:* ima subjekta koji je, godinama, i desetlećima, govorio pred Suncem ovu istu reč »sija«, tako da izgovarati sintagmu »Sunce sija« znači *postajati taj subjekt,* preobražavati se (posvećivati se) u njega, u tu *kuću* u kojoj *svako* tako govori (i koja i jeste *kuća kao totalizovanje,* u mentalnoj i jezičkoj praksi, ovoga načela opšteg subjekta koji se prepoznaje, i utvrđuje, ovom opštom sintagmom, kao kuća nekog opšteg bića, kuća u kojoj nema individualnosti nego samo ovoga opšteg subjekta), to znači postajati kao svako, biti ma ko, rasipati se iz sebe pravcem ka tom opštem subjektu egzistencijalnog poretka sačuvanom u korenu uopštenog i uopštavajućeg izraza (izraza svih) »Sunce sija«. Biće ovog izraza je biće u dubokoj potisnutosti, biće koje, dok govori ovom jasnom reči opšteusvojene sintagme, kazuje *kolektivni subjekt* te sintagme, a ne svoje sopstveno Ja, ostajući u neiskazanosti, u najtamnijoj svojoj dubini, i *čista tamnost u prividu ovih jasnih (savršeno prosvetljenih) reči.* Rana Dedinčeva poezija[16] traži se u znaku ove kontradikcije bića koje se samo izvanredno posredno kazuje neposrednom rečju svakodnevnog opštenja, ili koja je »jasna« i krajnje uprošćena, u svom izrazu, *tamna u samome svom biću.* Lirizam, u najznačajnijim trenucima, ovde zrači iz skrivene i tamne dubine bića, *sklonjenog* u ovu »prostu reč«, tako da *čistoća izražaja* ili *prostota saopštenja«* u njegovim ranim pesmama samo su prividni, i jesu lirski upravo kao prividni: ako tu ima lirike ovog čistog izražaja, ona nije, nikako, u onome što je rečeno ovim izražajem, već u onome što nije rečeno, jer se njime ne može reći, i što se, kao tamna svetlost neiskazanog, prelama sa svetlošću ovog izražaja, protivurečeći mu onako kako biće protivureči ovoj reči svakodnevnog opšte-

[16] Pisana 1923—1925, i kojoj organski pripada i *Javna Ptica,* kao njena krajnja mogućnost, ali, istovremeno, i kao njena negacija: *Pesme ranog ustajanja* i *Noćna vračanja,* u ciklusu *Zorilo i nočilo (Od nemila do nedraga;* takođe u knjizi *Poziv na putovanje).*

nja, reči kojom se ono zadržava na površini tog opštenja, i kojom sebe ne kazuje već, naprotiv, upravo sebe *uskraćuje.* Rana Dedinčeva lirika zrači lirizmom ovog *bića koje nema reč* (i koje je biće u mladalačkoj ustreptalosti upravo zato što ovako nema reč, što je ustreptalo u slutnji sopstvene neizrecivosti), čija »čistoća izražaja« je lirska jer je u preseku sa ovom tamnom neizrecivošću bića, u ovim pesmama jedva naznačenim, i koja je u malom ciklusu *Noćna vračanja,* možda, dostigla najveću svoju dubinu.

U tom malom, a izvanredno značajnom ciklusu, kao u nekom savršeno svedenom kamernom lirskom delu, protivurečnost između »proste« reči ovog izraza zaverenog maksimalnoj čistoti, i suštinske materije pesme došla je do punog svog ispoljavanja (u prvoj pesmi), kao što je i žudnja za punim usaglašavanjem stvari i reči, želje i njenog objekta, u tome istom ciklusu (posebno u poslednjoj pesmi) našla svoj puni izraz.[17] U prvoj pesmi (bez naslova, s početnim stihom: »Ne ležem. Svu noć se svlačim, pa oblačim«), sve je, *spolja,* verbalno, prosto, jednostavno u svojoj svakodnevnosti, a tamno i kao *uvračano* u svojim suštinskim *pokretima* čiji smisao se čini nadohvat najprostijeg tumačenja, ali mu neprestano izmiče. *Stvari,* koje naznačuju ove pesme (posebno uvodna pesma ciklusa), izvanredno su proste po svojoj uobičajenosti, kao i *radnje* kojima su zahvaćene (ili rečenice kojima se kazuju), ali njihov smisao je, kao sa stvarima i radnjama u vračanju, zagonetno-nesvakodnevan. Tu stvar, koju neposredno označuje ova reč, ostaje spolja nepromenjena, kao i stvar u vračanju (kašika, kalem konca, kafena šolja), ali se odvaja od svoje svakodnevnosti time što joj je promenjena funkcija, i menja se uprkos tome što čuva *oblik*

[17] Ovaj ciklus kao da sadržava, u malome, najbitnijeg Dedinca, pa je u tome smislu i svojevrsna anticipacija njegovog pesničkog puta: od poezije ove uskraćenosti bića, koje nalazi svoju tamnu neizrecivost u jeziku svakodnevnog opštenja (pesma prva), do poezije usaglašavanja reči i stvari, žudnje i objekta kome se ona posvećuje (posebno u završnoj pesmi ciklusa), ritmovima koji su ovde odjeknuli, koji će se izgubiti u *Javnoj Ptici* i poemi *Jedan čovek na prozoru,* da vaskrsnu tek kasnije (u pesmama iz zarobljeništva, ali i u poslednjim stihovima Dedinčevim). Tu su i refleksi motiva *Javne Ptice,* najavljenog već u *Pesmama ranog ustajanja* (pesma 5, — »Ja u svakoj noći slušam jednu pticu«, ». . . u snu mi cvetaju puti«), ali tu je i *trava* (»Doziva. Luđe od trave«) iz doživljaja koji će se, takođe, razbuktati znatno kasnije, u poetskoj prozi i stihovima *Trava u snu i na javi* (u ciklusu *Zapisano na oblacima, Po morju i mramorju).*

svoje svakodnevnosti, tako da samo prividno jeste ono za šta se predstavlja da jeste:

Ne ležem. Svu noć se svlačim, pa oblačim.

Gde vreba smrt?
Odakle?
Iz tog skupljenog plasta po kome sam sinoć ležao
pa razgrtao samoću

Vetre! vetre! što ćeš me pod veče zateći na putu
čekaš li da prvo senkom istočno nebo zamračim?

U tebi, tebi
hoću
— kraj u ovom kaputu!

Ja ga noćas oblačim
da ga ne svlačim
nikada više.

Ovakav »kaput« srpska lirika pre Dedinca uistinu nije poznavala, kao što nije poznavala ni ovu *bezazlenost* izraza (s onu stranu svake književnosti, svake književne namere): »U tebi, tebi / hoću / — kraj u ovom kaputu!« Vetar — smrt, kaput — plast sena, oblačenja i svlačenja kaputa — razgrtanja samoće iz »skupljenog plasta sena«, to su paralelni simboli i paralelne radnje, koji se osvetljavaju međusobno, jednom nesvakodnevnom spontanošću gesta, ali nikada u potpunosti, tako da ova svakodnevna, i beskrajno banalna, radnja oblačenja i svlačenja kaputa postaje tajanstvena, magijski misteriozna, — ništa manje od zamračivanja »istočnog neba« sopstvenom senkom — iako ostaje prividno, *spolja,* ono što je bila i što jeste u svakodnevnoj empiriji. Ta radnja koja čuva svoju vezu sa svakodnevnom empirijom, ali kojom se ta empirija ne produžava, već kao baca u zabunu, i ta stvar koja, takođe, pripada svakodnevnosti, toliko poznatoj da je već mrtva, ali koja, obuhvaćena ovom radnjom, ostaje samo prividno ono što jeste, dok joj se suština menja, to je jemstvo *nesporazuma* između izraza i onoga što se njime »kazuje«, one misli koja ostaje potisnuta. Zato ima tu, u ovoj skrivenosti, neke muklosti, nečega što je prigušeno, i što kao da se javlja iz velike daljine. Malo je koji pesnik mogao, u ovo doba, *da ostane u ovoj daljini,* u ovoj lirici pregorevanja žudnje sa punim svojim izrazom, u ovoj *ubogosti,* u ovom govoru minimalnim izražajnim sredstvima banalnošću gotovo ubijene reči svakodnevnog opštenja.[18] »Čistoća izražaja«, u nekoliko ovakvih trenutaka ranog Dedinca, jeste ovaj *izražajni minimalizam* jezika svakodnevnog opštenja, jezika skroz normiranog i racionalizovanog iskustva, rečju koja, kad njome hoće da se siđe za stepen dublje, ka biću, otkriva ovu svoju nemoć, ovaj svoj *nesporazum* sa bitnim stvarima (sa stvarima bića). To je jedan *pesnički minimalizam,* pun skrušenosti, nekakvog voljnog odricanja, u znaku odbijanja pomoći svake retorike i poetike »pesničkog« govora kao posebnog govora, napor da se ostane *ali i da se opstane* pesnički usred mrtvog mora ovoga konvencijom ispražnjenog i neizrazitog jezika, ali i jedan bol u ovom pregorevanju, u samoosuđivanju na ubogi izraz, kao na polu-izraz ove polu-reči svakodnevno-uobičajenog polu-života. To je poezija implozije a ne eksplozije bića i jezika, raskorak između bića i reči koji se ne pokušava da razreši sredstvima retorike i poetike, poezija za koju u srpskoj kulturi ovoga doba (do 1926) ima i nedovoljno prokletstva i nedovoljno spremnosti da se u tom prokletstvu opstane.[19]

Čak i sâm Dedinac, u ovom istom ciklusu, kao da izlazi, neodoljivo, *ka površini punog izraza,* iz ove pregorelosti i aritmičke muklosti koja ne dozvoljava nikakvo pa ni najmanje raspevavanje, stihovima u kojima ima još tragova, odsjaja i odjeka ove pregorelosti, ove mladalačke usplahirenosti bića bez reči, ali u kojima se objavljuje već ona blaga uznetost, uspokojavajućim ritmom, i izvesnom sonornošću koja je, iako prigušena, svakako neosporna, i koja će postati, znatno kasnije i u nekim *povoljnim* trenucima njegovog mira, i njegove kućevnosti, tako karakteristična za njega. Ali najviša pesnička moć, do koje je on došao ovde, — a možda i do koje je uopšte mogao doći, — nije u

[18] To je reč pesme za koju će Dedinac reći da je »sva prosta do uboštva«, »nejaka«, »reč mutava« *(Poziv na putovanje).*

[19] To je, i u Dedinčevom slučaju, odbijanje »modernizma«, kome je on pripadao svojim pesmama do 1923 (v. u knjizi *Od nemila do nedraga),* upravo ovim odbijanjem brze i lake pomoći retorike i poetike, tim odbijanjem *lakoće,* inače tako karakteristične za modernizam i onda kada on dostiže trenutke nesumnjive, autentične poezije: sukob, u čijem znaku se javio modernizam, bio je sukob sa vladajućom poetikom i retorikom, ali nikada nije bio apsolutizovan: nikada nije prerastao u sukob bića i jezika, u kome je lakoća nemoguća.

trenucima neposrednog lirizma, ma koliko oni bili, na mahove, sugestivni, u poeziji u kojoj reč nalazi stvar, i stvar svoju reč, pa je to nalaženje onaj smireni ritam koji će sugerisati objavu jedne čiste muzikalnosti:

Sve dok ti je kuća kliktala
ja nisam tvoju pesmu slušao
Tek kada te je smrt izbrisala
u ćutanje sam tvoje ušao,

tamo gde će on naći stih ovog neposrednog lirizma: »Uđi u tugu moju kao u rodni dom«,[20] već je ta pesnička moć u pesmama u kojima je najveća patnja zbog nemoći izraza, zbog razlaska stvari duha i reči, i usplahirenosti bića bez reči, pa i skučenosti i neveštine (sasvim, čak, dečačke *nezgrapnosti),* koja tom slomljenom, nedovoljnom izrazu, u punoj svesti o uskraćenosti izražavanja, ali i u besprimernoj privrženosti tom izrazu, daje nešto od »primitivnosti«, kao u crtežima dece i »primitivaca«, ali, uistinu, neke »apsolutnije dece«.[21] Uostalom, i posle ovoga stiha nepo-

[20] *Pesme ranog ustajanja,* — pesma 14, završni stih druge strofe, koja je u istom obrascu (smenom deveterca sa desetercem).

[21] Izraz koji je upotrebio Dušan Matić, govoreći o *Javnoj Ptici:* »Ovo je prva knjiga kod nas, bez osvrta, bez povratka, bez oslanjanja, toliko vezana za nas, pa ipak bačena negde u beskraj. Ostavljen, sam, bez pomoći logike, bez poetike, pa ma ona bila i modernistička, bez bleštavih metafora čak, on je cepao živo, raspadajuće često, meso tih vizija, iščupao ritmove, koji imaju svu svežinu i draž i nepostižnu veštinu dečjih crteža (ali neke *apsolutnije* dece), neke tek rođene pokrete-osećaje koji nam donose toliko proste reči, i tako blizu, da nas njihova svetlost zaslepljuje, toliko tek rođenih, da odmah izumiru belinama ove knjige. I ja neću prestati da je hvalim, ovu knjigu, u kojoj su neke reči, neke obične reči koje se vuku kroz naše razgovore tako često, pa ipak kao gorke granice, i koje su uprkos svega jedna potsvesna poezija nemogućnosti i odlaska, na primer, da pomenem samo dve: »nema« i »ode«, dobile i ovde tragičan karakter, i crn. I to, samo to, ne njena literarna vrednost, goni me da pišem ovo, jer se radi o poeziji, o duhu, o toj strašnoj i nežnoj vatri koja se zove *Javna Ptica«. (Savremeni pregled,* 1927, II, 6). Neveština izraza, koja ponavlja »nepostižnu veštinu dečjih crteža«, i koja se ovde otkriva, kao primer, je nadrealistički ideal »nenamerne poezije« kojoj se posvećivao časopis *Svedočanstva* (1924—1925). Kod Dedinca, međutim, predavanje ovoj neveštini uočljivo je već u njegovoj lirici iz 1923, a oni »tek rođeni pokreti-osećaji« koje sugeriše ta lirika, rečima što odista kao da »odmah izumiru belinama« ove poezije, pripadaju mladosti, ali, mnogo više, i samoj ovoj »običnoj reči« opštenja, toj duboko iscrpenoj reči kojoj je Dedinac fanatički veran, a u kojoj jedva da ima izraza, nego samo naznačenja, nečega što budi utisak kao da još nije uspe-

srednog lirizma (»uđi u tugu moju. . .«) sve pada u duboku posrednost, preko jednoga *gluvog* »Neće«, istaknutog kao poseban stih, i koje je savršeni nosilac disonancije, ne izraz nego *pauza,* jedna privid-reč preko koje se pesma ne nastavlja već rastura: sve što sledi ovome stihu je rasturanje, — stihovima nepravilnog crteža, koji »stepeničasto« padaju jedan za drugim, kao u težnji da se prenese i na hartiju iskidanost ovog zagrcnutog govora u kome je umukla raspevanost:

Neće.
Ostaje ispod streje

Po noći i po čami
ja samac nisam
— drug mi se veselo smeje

Stoji u tami
Zove me da izidem

Neka!
Ali zora dođe, odvede mi druga
Opet samac!
Nemam više
ko da mi se ruga

I senka na pragu čeka . . .
Koja?
Samotna senka moja

. . . Pa da joj pridem . . .

Ova pesma ne spada među značajnije pesme Dedinčevog »ranog ustajanja« (slabost u njoj provaljuje granice pesničke slabosti i postaje, neporečno, bukvalna slabost iz koje čak ni izuzetni sluh

lo ni da se »rodi« jer nije došlo do ovoga svog izraza. Sugestija početka, tih »tek rođenih pokreta-osećaja«, u stvari je projekcija starosti i iscrpenosti ove reči koja ne otkriva biće nego ga potiskuje, i sav njegov osećajni sadržaj, svu emotivnost i svu mislenost svodi na ove »pokrete-osećaje«, na ono najuopštenije naznačenje, koje dozvoljava samo sugestiju nečega nerazvijenog, duboko zakržljalog. »Neveština« je tu, paradoksalno, upravo od ove »vešte«, rutinske reči razgovora, svakodnevnog opštenja, od njene bezizražajnosti koja sugeriše »primitivnost« dece, ali neke »apsolutnije dece«.

Rastka Petrovića ne bi mogao da izmami neki dublji lirski smisao osim jednoga tankog, jedva naznačenog i izgubljenog *lirskog tona),* ali problem Dedinčevog pisanja, u ovo doba (a i u doba kasnija), tu je jasno izražen: pevanje zamire u težnji *da se stvar fiksira,* da se naznači, što neposrednije, bez ikakve simbolike, a biće pevanja povlači se u dubinu, ispod ove bezizražajne reči svakodnevnog opštenja (»Zove me da izađem«, »Neka!«, »Opet samac!«): poezija je u ideji: da ga, u njegovoj samoći, *njegova sopstvena senka čeka da joj priđe* (senka umesto druga); ta ideja je izvan svake empirije, kao što je i ovo »prilaženje« sopstvenoj senci izvan svakodnevnog iskustva, ali to *vanempirijsko, kao poetsko,* pokušava ovde da se kaže ovom rečju krajnje rutinizovanog iskustva i na nivou najbanalnijeg opštenja. *Nepomirljivost* nadempirijske stvarnosti poezije i ove reči svakodnevne empirije lome tu reč, otkrivajući njenu nemoć i osuđujući je na ove izlomljene stihove-fiksacije (»Opet samac!«) kojima se ništa dublje ne doseže, i istovremeno potiskuje poeziju u dubinu, onako kako potiskuje Dedinca, koji ostaje da zrači iz svog duboko potisnutog doživljaja.

Lirika je zahtevala, dakle, od njega stih: »Uđi u tugu moju kao u rodni dom«, kao u stih »punoga« izraza, ili izraza koji je »uspeo« (i koji je čak dovoljno »efektan« da ga i antologičar standardnog ukusa mora poželeti), ali ga žudnja za neposrednošću vodi reči neposrednog opštenja, čija se psihologija i materija protive ovakvom stihu. To su dve nepomirljive materije, a Dedinčev duh je geometrijska tačka gde se one ukrštaju. Tamo gde je uspevao da dođe do doživljaja dubljeg, i oštrijeg, ovakvog ukrštanja, ovog sukoba, on je dolazio i do dublje magije svoje poezije potisnutog bića: to nije u ciklusu pesama »ranog ustajanja«, već u ciklusu *Noćna vračanja* (u prvoj pesmi). Taj problem njegovog stiha: problem ovog rasturanja početnih strofa, preko stihova-fiksacija disonantno suprotstavljenih njihovome jasno istaknutom ili potencijalno mogućnom a dokraja neizvedenom ritmičkom obrascu, ka stihovima koji samo prividno pripadaju poeziji, dok se, u stvari, kroz njih izražava proza, i to sa neumitnošću koja kao da je zajemčena prozom ove konvencionalne reči svakodnevnog opštenja, ostao je Dedinčev problem i kasnije.[22] On je utoliko značajniji što je uslovio

[22] Tako, u pesmama pisanim u zarobljeništvu, jezik kao da ne uspeva da se održi na sopstvenoj ravni, već dolazi do njegove dezintegracije, pravcem ka sve manjim grupama reči, pa čak i ka jednoj jedinoj reči koja je obično uzeta kao

specifični oblik Dedinčevih poema i ciklusa: oblik koji je *isto toliko proza koliko i stih,* i to već od pomenutog ciklusa *Noćna vračanja* i *Javne Ptice* (koja nastaje negde u ovo isto doba), preko poeme *Jedan čovek na prozoru,* i pesama iz zarobljeništva do pesama iz Crne Gore. To spajanje proznog govora i govora u stihu diktovano je samom prirodom ovoga pesnika, koji nije ni u

posebna rečenica (i interpunkcijski tako naznačena). Tako će on, posle stihova koji ne dosežu punu zaokruženost strofe, ali njoj očito teže: »O, kud su, kud su odletele gladne želje moje / i potonje žudi / s naših ogolelih ruku, / sa moga vrelog dlana? / Što me ostaviste, u jeseni mojoj, ovako pusta i sama?«, da bude izložen ovome raspadanju, na putu ka toj jednoj jedinoj reči:

Tek
jedna
kane

na ispružene ruke,
na uzdrhtale grane.

. . . Breza i ja jedini pod nebom . . .
Čama

(Šleska rapsodija od jutra do sutra). Plamen njegovog prigušenog lirizma zadržaće se, sasvim slab, u strofi iskidanih stihova, a zatim će neodoljivo pasti u tamu (spuštanjem nadole, niz ove stihove kao neke *stepenice),* u nepevajuće, u ono što je čista fiksacija, čisto beleženje činjenice: ». . . Breza i ja jedini pod nebom«, ali što je — upravo kao trijumf činjenice — trijumf ćutanja nad govorom. Nema potrebe za govorom, tamo gde je svevlasna činjenica koja opseda duh potrebom da bude samo zabeležena. Rečenica se raspada na reč, posle koje više nema govora (kao što posle ovoga: »Čama«, ne može biti govora). Život je u toj meri znan, da se jezik svodi na utvrđivanje znanog, on teži ka prostom znaku: rečenica je suvišna (govor je suvišan), — dovoljan je znak. Jezik tu nema svog egzistencijalnog razloga, u ovome definitivnom svetu koji je definisan i ne traži jezik onako kako ne traži svoje definisanje. *Umor jezika* tu izvodi iz poezije, u ovoj sferi nepromenljivog:

Još sinoć sve je
kao juče i prekjuče bilo
kao što uvek biva
i k'o što mora da bude

(Opasna igra). To je *proza,* u obličju stiha (u obličju privid-stihova), a ne poezija. Otuda će posle te privid-poezije, usred ovoga zatvorenoga sveta da se neumitno jave rečenice-beleške, u prozi:

S desne moje strane dopire glas nečiji:
— Aja veje!
Gledam: sneg, sneg je i ovde pao. Lapavica.

kući (u reči površno-rutinskog, standardizovanog opštenja), ni u kosmičkoj stihiji (koja bi »priznala« jedino reč radikalno odvojenu od te reči), ni u neposrednoj empiriji ni u simboličkoj njenoj transformaciji, nego uvek negde *između* njih: ovako

Ovo »sneg, sneg«, to ponavljanje, to je u opsednutosti onim što bezizlazno jeste. Onom što će, i tu, — kao u gornjem privid-stihu »čama«, — u tom negovorećem čamovanju da odvede toj jednoj reči-tvrdnji: »Lapavica«, posle koje više nema govora. Ta reč-fiksacija, u kojoj se zamrzava govor, — koja je kao neka tačka zamrzavanja i govora i pokreta pesme, — ne pada samo na kraju pesme, već i tokom pesme. To je: *»Od zavičaja — nisi!«*, u pesmi *Đurđevska pesma:* »Da li si na uranku bio u rodnom našem kraju? / Mesto da nam venac đurđevski baciš od cveća i mlade trave / — venac što jutros rano nad zemljom mojom visi — / zašto nas u kolo splićeš, ovo snežno u maju? / O, da li si na uranku bio u našem rodnom kraju? / — / *Od zavičaja — nisi!* / — / Da si sa Save došao zar se mećava ova ne bi rascvetala u dugu, / da si sa Save došao spustio bi tek olistalu vrbu u ruke svakom mom drugu«; ili: *»I čujem te«*, u pesmi 25. *jul 1941:* »Bela te zora više iz crnih snova ne krade, / i ja već buđenju kličem, jer mi sad ono, ne samo san, budi tvoj lik. / I Sunce dok nebesa kuje, i šume diže, i otkiva izvore mlade, / ja gradim i gledam tebe, pa pticu ne čekam više, nego tvoj uzvik. / — / *I čujem te.* / — / I kujem te od zrakova kovnih, od peska, i od bola ovog što ga ne mogu da prebolim, / od bola rastanka i sreće sastanka, koji neću moći da dočekam, / od svih polja naših, i od svih šuma, što ih bez tebe ne bih umeo da volim, / i od jada koji je toliko tvoj, i od Sunca ovog pod kojim sam ostao sam«; ili: *»Ali sam nisam«* u pesmi *Pod Suncem i Mesecom:* »Zar ću te uvek samo po duhu dalekom znati? / Zar nikad svaliti neću ranjavo telo ovo, kraj drugova, u travu? / Zar te videti neću nikad, / ni tvojom biser-rosom umiti umornu glavu? / — / *Ali sam nisam . . .* / — / Zemlja rođena moja, zvezda Zornjača, još me tuđinom vodi, / al' čujem gde gore njene već šume o slobodi«. Po pravilu, ta zamrznuta forma govora, ta *ruptura u izrazu,* ta pauza u pesmi (nagli prekid oticanja njenih ritmova), *istaknuta je posebno:* ako se pesma nastavlja dalje, ona 1) nikad ne uspeva da integriše ovakvu kratku rečenicu-izjavu u svoj tekst, — pa on ostaje kao neko tuđe telo u njemu, — i 2) nikada taj produženi govor, u obnovljenom obrascu ritma koji je tu prekinut, neposredno posle ovoga prekida nije dublji govor poezije, lišen je unutrašnjeg napona, i poleta, a često i otvoren banalnosti. — Ova težnja ka fiksaciji vodi i suvišnom eksplíciranju onoga što je bila unutrašnja, ali i inače sasvim vidljiva, misao pesme, kao u stihovima:

Samo se glava preklana
— sa ranom od snova posred čela —
strovali
na dno bezdana
i nestanka

(u pesmi *Svetiljke),* čija lirska snaga je neosporna, ali u kojima je i ovo nesrećno-zaključujuće, utvrđujuće: »i nestanka«, čiju suvišnost otkriva drastično čak i to što se ono našlo *izvan ritma.* Primeri takvog, suvišnog, eksplíciranja, u kojima je i pad maštе i pad ritma, česti su kod Dedinca. (V. slučaj toga u pesmi *Šlesko bdenje,* ponovo u završnim stihovima.)

između stiha i proze, između vankonvencionalnog bića i konvencionalne reči koja ne kazuje nego prikriva biće, koja ga, umesto samog Dedinca, kao nekakvo »istočno nebo« zamračuje. Tamo gde je Dedinac autentičan, gde je na samome vrelu ove svoje podeljenosti, ili ovoga svog *intermedijstva,* stih je uvek, iznutra, napadnut prozom, on je *zagrcnut,* ali je i proza jedna latentna poezija, koja ne uspeva samo da dođe do svog *neposrednog* izražaja. Tamo je i organsko jedinstvo stiha i proze (u prvom redu u *Javnoj Ptici):* proza kao ono što lomi i *guši* stih, iz njega samog, i stih koji pokušava da se otme iz proze svakodnevno-rutinskog (konvencionalnog) opštenja, ali iz koje se ne otima, zaronjen na njeno tamno dno, i *obuhvaćen* njome, zagrljajem smrtonosnim, agoničnim, kao samo biće koje traži ovaj stih tražeći sebe. Uvek je tu sve u ovom intermediju proza-poezija koji je agonijski intermedij, *jedno umiranje a ne smrt,* kad se govori kao sa ustima punim ceđi ili pepela, i u krugu paradoksa koji je utoliko nerazrešiviji ukoliko je Dedinčeva vernost kući bila veća, i koji se iskazao kroz grčeve i potrese ovog pesnika, u nekim trenucima njegovih ranih pesama, u njegovoj *Javnoj Ptici,* i koji je u tome da *neposredna reč uvodi u ovaj posredni izraz bića,* i da se *poezija neposredne reči izvanredno posredno objavljuje* (kao i samo biće), jer se tom rečju, »običnom« i »prostom«, i jasnom (izvanredno prosvetljenom) u njenoj savršenoj konvencionalnosti, biće sklanja, i baca u tamnost, tako da je biće, kao i u ranoj poeziji Dedinčevoj i njegovoj *Javnoj Ptici,* tamno biće koje »govori« svoju tamnost ovom jasnom rečju, i čak biće koje tom rečju (jasnom i svetlom) *stvara* tu tamnost. Sve ono što je tamno, u ovoj, uvodnoj epohi Dedinčeve lirike, jeste od ove jasnosti i svetlosti »obične« i uobičajene reči, u kojoj je smrt za biće, *smrt koja ide putevima rutine,* snagom inercije slepe navike. To slomljeno u reči, taj mimohod stvari i reči (kao mimohod »stvari« bića i jezika), od jedne do druge tačke njihovog nesporazuma, traženja i gubljenja, kao na čistom i beskrajnom polju neke pustinje u kojoj, ipak, niko ni sa kim i ništa ni sa čim ne može da se nađe, to *traženje i obećanje susreta, ali uvek u znaku promašaja,* kad se tama bića prelama sa svetlošću reči, i kada se ta svetlost lomi i rastura u ovoj tami, »kazujući« je tako što je ne kazuje, — to je ono što je Dedinac bio ovde otkrivao, *tu zaklonjenost, tu podzemnu poeziju bez cveta i bez ploda, to proleće koje ne dolazi do svog leta,* on koji je samog sebe zaticao kako je »osuđen na život sa rečima pod grubim šibanjima bukvalnih i opštih značenja«.

U njegovim ranim pesmama, to je *usplahirenost,* ali koja će se razbuktati u pravu paniku: u poemu *Javna Ptica.* Nesporazum stvari i reči razvio se ovde do apsolutnih razmera, *do nesporazuma bića i jezika,* do pune svesti o tome, do panične usplahirenosti bića koje otkriva svoju vanjezičnost, i to utoliko više, i sa utoliko grozničavijim očajanjima, što je njegova svest o sopstvenoj potisnutosti, u ovome životu (ljubavi ili snu) bez jezika, bila dublja i očajnija i što je žudnja za izrazom bila apsolutnija. Ako je Dedinac uneo neke od ovih svojih ranih stihova u poemu *Javna Ptica,*[23] u kojoj se prozni govor i govor u stihu neprestano prepliću i mešaju, čineći organsko jedinstvo kakvo, dotle, u srpskoj poeziji nije bilo poznato, to je zato što je poema *Javna Ptica* vrhunac ove njegove žudnje za izrazom, jedna gotovo *delirijumska* provala te žudnje, koja pokušava da izađe iz svoje potisnutosti, kao iz same ove bezjezičnosti. *Javna Ptica* je eksplozija dotle potiskivane žudnje, to je apsolutna žudnja ili san o apsolutnoj ljubavi, pokušaj punog izraza ovog pesnika, njegovog izlaska iz potisnutosti i pregorelosti, pokušaj da se kaže ta apsolutna ljubav, ta suštastvena apsolutnost koja se, himerično (i sumanuto), javlja u svakom obliku, ali neprestano bežeći od oblika do oblika, jer prevazilazeći svaki oblik, onako kako oblik prevazilazi svaka apsolutna žudnja. Ta ptica kao ptica apsolutne ljubavi jeste sve, i svuda, i upravo zbog tog svog lutanja, od predela do predela, i od oblika do oblika, ona je čista forma lutajuće nepostojanosti. Njena sposobnost da bude u svemu, i da zato ne bude ni u čemu isključivo i trajno, već da se seli, jesu sposobnosti samog apsoluta (apsolutne ljubavi), — sposobnosti preobraženja, koje je takvo i toliko da se apsolutna stvarnost te žudnje javlja istovremeno i kao čisti privid, čista himera, — ona se *priviđa,* zato što ovako menja oblike. Ona je *priviđenje jer se u svemu može prividеti ali ne i naći,* i zato što sve oko sebe osvetljava svetlošću prividnosti: iskustvo Dedinca, koji se lomi za njom, jeste iskustvo gubljenja razlike između sna i jave, u svetlosti apsolutnog koja kao da spaljuje i poslednju razliku između materijalnog, stvarnog, i nepostojećeg, bacajući duh u sumnju u svoju sopstvenu stvarnost, i upućujući ga sferi savršene prividnosti. »Tu svoju mahnitu pticu, pticu ljubavi«, ovaj pesnik počeo je da proganja još 1923. »na groznom žaropeku usred

[23] To su tri pesme iz malog ciklusa pesama objavljenog u časopisu *Putevi* (nova serija, oktobar 1923, br. 1).

Paštrovskog primorja«, tako da je mogao, u lovu na ovu bezobličnost, i u pokušaju simbolizacije njene vansimbolične i neizrecive istine, da kaže, podjednako: »More, i ono — moja upaljena ptica!«, ili da u nekim časovima bude siguran kako »ona sad sigurno negde, daleko, posle plahovite oluje, po izbledeloj kaldrmi jednog strmog sokaka sitno korača, i pred njom se pale, u prvom polumraku, neka otvorena vrata: ili to možda zakasneli zrak sunca, duboko na dnu kuhinje, tinja u bakarnom posuđu?« Kao što je jednom poleteo, »ispod beskrajnih volata snova«, za tom pticom, »da joj se umoli, dodvori, da je izbliza vidi«, ali mu je zagušljivi, teški zadah zove pretio da će ga rasaniti, pa se on jedva zadržao »na samom obronku jave, ka snu okrenut« (i video »neko devojče što je ostalo tamo, pozadi mene, u vratima razrušene kuće, da baca piljke«), tako je tu pticu drugi put našao »... u ptici. Bila je istinska ptica«, srušena s krova.[24] Ali uvek je to onaj nevidljivi, neuhvatljivi, plamen, koji svirepo igra žmurke s nama, ostavljajući iza sebe banalne prizore sveta, u savršenoj ravnodušnosti te banalnosti, — (ono »devojče« koje, u vratima razrušene kuće, baca piljke, usredsređeno na tu besmislenu igru, u potpunoj obuzetosti njom, i slepo i gluvo za svet, usred te *ruševine,* — nije li to sama »slika« ravnodušnosti apsolutnog koje beži od našeg pogleda, i koji je svuda samo *prisutno,* ali se ne pokazuje, ne izlazeći nikad iz tog svog prisustva bez oblika, pa zbog toga nema kuće ali se sa kućom i ne miri, pretvarajući ovako svaku kuću, — svaki oblik, sliku, rečenicu, — *u ruševinu* iz ove vizije?), — ali tako da i ta banalnost, u ovoj pomami za apsolutnim, u svojoj ironičnosti, postaje kao niz ironičnih slika koje nam to apsolutno ostavlja umesto sebe (kao da nam se ruga), pa je i banalnost, puna ironije, misteriozna, puna tajanstvenog i rugajućeg značenja.

Javna Ptica je zato stihija prizora i slika, jedan *kolovrat fragmenata* čija trajnost nije duža od magnovenog grča bića, i u kojima se slike sa granice jave javljaju duhu što je »okrenut snu«, u potpunoj unezverenosti. Nadrealnost *Javne Ptice* je nadrealnost u koju baca žudnja za apsolutnim, kao bespredmetnim, nepredstavljivim, vanjezičkim, vanizražajnim. Biće »javne ptice« otkriva se, zato, i kao biće koje je zloslutno; ukazaće se tu, samom sebi, i u romantičarskom dekoru, na trgu što neodoljivo

[24] *Beleške i dnevnik o Javnoj Ptici; Poziv na putovanje.*

podseća na trgove De Kirikovog »metafizičkog slikarstva«,[25] ovaj pesnik pod udarcima nebeske vatre, usred ovoga ispaštanja u savršenoj nezaštićenosti:

Da li me vidi mrkog na sunčanome trgu
plameno njeno oko?
Hoće li njen strašni oganj i na mom čelu da sine?
. . .
ja čekam sam na trgu
da me zloslutna ptica, ptica iz mojih snova
vatrama spali
I čekam da me munja u raku moje senke,
duboko,
gromom strovali.[26]

Ptica je mučitelj jer je i ljubav koju izaziva i patnja u toj ljubavi. Biće je biće u pometenosti, biće koje ne zna, bukvalno, šta hoće, i koje zbog toga ne može ništa da razlikuje, koje nema jezik: to su samo *reči,* koje su se oslobodile od stvari, onako kako apsolutna žudnja oslobađa od objekta, i ostaje neizreciva, prepuštajući reči njihovoj sopstvenoj stvarnosti u kojoj je sintaksički poredak savršeno sačuvan *(Javna Ptica* ne uništava sintaksičku formu), ali koji je prožet *proizvoljnošću,* igrom asocijacija što se pletu kao mreža oko bića, produbljujući njegovu svest o vanjezičnosti. Ta neimenljivost apsolutnog je vanjezičnost bića, vrtoglavica u govoru koji bi nešto da dosegne ali ništa ne doseže, to su *praznine* koje se javljaju u smislu, slike koje padaju u svest kao maticama nabujale vode kojoj, međutim, čak ni tok ne može da se odredi. Reč ne kazuje stvar, kao što ne kazuje pticu, i ptica se otkriva samo tako: u svojoj tajnovitoj nedosežnosti, u svojoj himeričnosti kojoj reč nije dorasla, koja spaljuje reč.

Drama *Javne Ptice* je zato istovremeno drama ljubavi i drama izraza; ona otkriva, potresima koji odjekuju, muklo i potmulo, iz njenog podzemlja, da *možda i nema drame ljubavi koja nije i drama izraza,* da je potrebna samo, kao kod Dedinca, ova apsolutizacija ljubavi da bi se njome »pitanje« ljubavi pretvorilo u »pitanje« izraza: izraz je tragedija ove apsolutne

[25] Na ovo prisustvo De Kirika ukazuje Marko Ristić u tekstu *O poeziji Milana Dedinca i o našoj mladosti,* u Dedinčevoj knjizi *Poziv na putovanje.*

[26] *Beleške i dnevnik o Javnoj Ptici* (datirano: *krajem aprila 1926).*

žudnje (ili ljubavi) koja vodi njemu, tražeći svoje ostvarenje (opredmećenje, simbol), ali koja, svojom apsolutnošću, taj izraz odbija. Žudnja za »javnom pticom« je žudnja za izrazom. *Javna Ptica* peva »lov« na »javnu pticu«, ona je, u svojoj srži, pokušaj »definisanja« te apsolutne žudnje, ili pokušaj nalaženja njenog oblika. Uhvatiti »javnu pticu« znači *reći* je, to znači naći simbol za nju, *zatvoriti* je u simbol. Ono, međutim, što je ovde nesumnjivo, u snevanju o ovoj ptici, u tome raspaljenom romantizmu duše i sna, to je ova sumnjivost simbola i, uopšte, izraza: za »javnu pticu«, kao za apsolutnu žudnju ili apsolutnu ljubav, nema simbola. Sâm naslov ove poeme je prividan, i čak u suštini lažan, prihvaćen upravo u očajnom saznanju da tu ne može biti nikakvog naslova (nikakvog simbola) stvarnijeg od ovoga u kome se ironija neizrecivog, koje doleće na krilima slučaja, spaja sa čežnjom i nežnošću.[27] Vera u »javnu pticu« je vera u apsolutno, vera što se ne može raspaliti ni u kakav »smisao«, već koja se, iracionalna, razgoreva samo dedinčevskim »plamenom bez smisla« tim plamenom očajne sumnje u izraz.[28] Najviša tragika do koje ovde dolazi, u ovoj poemi krajnjeg romantizma raspaljene mladosti (tog romantizma neotuđivog od mladosti koja sebe istinski sledi), to je tragika neizrecivosti apsolutnog, koja se (neizrecivost) objavljuje svesti kao apsolutna neizrecivost, tragi-

[27] Govoreći o *Javnoj Ptici,* Dušan Matić kaže da »naslov knjige, gde će mnogi tražiti elegantnu promućurnost, bio je došanut pesniku jedne letnje večeri u Knez Mihailovoj, i taj glas čija je boja bila ljudska, ali čiji pravac nismo mogli da otkrijemo (ja sam bio s njim), nametnuo se pesniku onom fatalnošću koju je on sigurno unosio u celo svoje pisanje, i to je ne mala zasluga Milana Dedinca što je pretpostavio volju slučaja svome ukusu, za koji, s druge strane, znamo da nije beznačajan« (u već citiranom članku). Mitologija slučaja, u koju su nadrealisti, u svojoj pobuni protiv svakog diktata svesti, ugradili sebe, ovde nedvosmisleno progovara, kao mitologija nečega *apsolutnog* koje se objavljuje na različite načine, pa može da ima i »glas čija je boja (. . .) ljudska«, ali čiji »pravac« ne može da se odredi (ta neodredljivost *pravca* iz kojeg dolazi glas slučaja nije ovde slučajno pomenuta: gde je slučaj, u svojoj iracionalnoj apsolutnosti, tu nema identifikacije izvora i nema pravca). Ipak, slučaj je ovde manje »slučajan«, manje apsolutan nego što izgleda: »javna ptica«, koja je svuda, u svakom obliku, — koja *pripada* svemu i zato ne pripada ničemu, — to je izraz za »javnu ženu«, za prostitutku koja se samo prividno daje, ostajući, međutim, uvek na nekom drugom mestu, i na nekoj drugoj strani, jedno lutajuće biće. Taj simbol nedostižnog, što se neprestano nudi i obećava, a što ostaje skriveno, ovde jedino »pokriva« doživljaj prividne blizine beskrajno udaljenog objekta apsolutne ljubavi.

[28] *Plamen bez smisla,* tekst koji je Dedinac objavio u nadrealističkom almanahu *Nemoguće,* Beograd, 1930.

ka do kraja produbljenog sukoba sa rečima, tragika otkrića napuštenosti od jezika, otkrića koje je bilo utoliko dramatičnije što je Dedinac više sanjao svoje *spasenje ili običnu reč* u kojoj bi se, kao u nekoj kući, spasao od vetrova »plamena bez smisla«.

Ima slomljenog jezika u ovom tekstu Milana Dedinca, i ima njegovog pepela: *ima reči ali nema jezika.* Kao da ta njegova žudnja za apsolutnim ovde spaljuje jezik, ostavljajući samo reči bez jezika, reči koje je jezik napustio, onako kako je smisao napustio ovo biće zahvaćeno apsolutnom žudnjom, smisao ili racionalnost koju uništava natpojavnost apsolutne ljubavi. *Od jezika su ostale samo reči, onako kako su od sveta ostale samo stvari bez rečenice objedinjavajućeg smisla:* »javna ptica«, kao apsolutni smisao apsolutne ljubavi, spalila je ovde svaki smisao, ostavljajući svet nepovezanih stvari kao svet ruševina. Uvek je to nedomašen stih, nedovršena vizija, razlomljeni podaci neke slike koja je izgubila moć koherencije, razbijeni elementi nekog doživljaja koji će uzalud tražiti svog egzegetu, i iz kojih zrači apsolut, kao ovaj Dedinčev »plamen bez smisla«.[29] Pokreti su puni posrtanja, kretanje gotovo kao u sumanutosti, uspłahirenost

[29] Nadrealisti su zbog toga *Javnu Ptícu* dočekali s oduševljenjem, kao da je »cela nikla s one strane«, izražavajući joj svoje divljenje i odbijajući komentar (»Milan Dedinac beležio je ove dragocene retke koje ne želim da komentarišem već da im iskažem svoje divljenje«, Dušan Matić, u citiranom članku), ili ma kakvu kritiku, ma kakvo podvrgavanje estetičkom sudu, »jer kakvim bih literarnim merilom mogao meriti pesničko stvaranje, jedino kome poklanjam svoje divljenje, i na prvom mestu Dedinčevo? Ta drama duha odigrava se na jednom apsolutnom planu, zanetih struja dijalektike i mračnog, večnog treperenja metafizike! Misao, prodiranjem neobuzdane reke, nosi te živote, koji su joj potčinjeni, i odjeci te lude matice, koji se ovde zovu *Javna Ptica,* ne mogu se podvrgnuti nikakvom estetičkom sudu. Krvavi, razlomljeni, drhtavi odjeci jedne tragedije ili jednog praskozorja, ali svakako tragovi, spaseni i sa dna povučeni na svetlost, ukovani u reči, u reči napisane, štampane, i u suštini svemoćne, tragovi nečeg nedokučnog i sudbonosnog što se odigrava dalje od neba do koga mogu dopreti naša shvatanja« (Marko Ristić, *Objava Poezije; Vijenac,* Zagreb, 1927, god. 5, knj. VII, sv. 5). — Tome osećanju da se sve to dešava »na jednom apsolutnom planu«, i da »govori samo za sebe i samo o sebi«, tako da je tu ma kakav »komentar« nemogućan, i suvišan, Ristić je ostao veran i kasnije, pišući predgovorni tekst za Dedinčev izbor *Poziv na putovanje:* »... i kako mislim da lirici Milana Dedinca nije potreban nikakav kritičko-eksplikativni ili analitički komentar, jer uveren sam da ona deluje svojim sopstvenim zračenjem, mislim da imam pravo da na rubu tog zračenja, u auri tog izbora, neke svoje dopune i asocijacije dopišem, umesto dosadnog glosiranja onoga čemu ne treba nikakvih glosa, jer govori samo za sebe i samo o sebi, i za nas, ako imamo uši da ga čujemo i srca da ga shvatamo, da ga, obuhvaćeni, obuhvatimo".

vodi mucanju, kratkim rečenicama, koje će se najčešće završiti uskličnikom, ali čiji smisao nije dovršen, nego presečen, upadom druge slike, iznenadnim zaokretom, u ovom vrtloženju koje ne dozvoljava ništa da se dovrši, da se zaokruži, da se tematski i simbolički odredi, i gde se čak brišu granice između sasvim privatnog beleženja (koje nešto »govori« jedino svom autoru, i nikom drugom), i poezije koja počinje (i tu, kod Dedinca) tamo gde je sposobnost duha da pokretom ka bitnosti prevaziđe privatnost kao ono nebitno, — ili kao neprobuđenu bitnost, — onako, uostalom, kao što se brišu granice između poezije i proze. Zaista, nije slučajno što je *Javna Ptica,* koju će Dedinac, kasnije, i po analogiji na najnovija zbivanja u literaturi, nazvati *anti-poemom,*[30] najvećim brojem svojih stranica proza košmarno izlomljenih slika i košmarno pobrkanih radnji, čak sa povremenim *unutrašnjim rimama*[31] koje kao da najavljuju neku potencijalnu, i u podzemlje ove proze potisnutu poeziju što teče tamo kao reka ponornica, i što teži, možda, svojoj punoj objavi, ali nikad ne izbija na površinu: stihovi, koji se tu jave, prigušeni su potpuno, i kao slomljeni, jedva dorečeni; stih ne može da se otrgne *od nizije* muljevitog i trusnog tla ove proze, kao što vizija »javne ptice« ne može da se iščupa iz ove silne mase podataka koji padaju u svest, i od ove silne mase reči koja tu ne uspeva da dođe do svoje rečenice, kao do izraza bitnosti, pa neprestano zapada u cikličnost, iz kruga u krug, kao iz ćorsokaka u ćorsokak, tu gde neko oko kao da pokušava da se otvori, i da progleda, ali gde se ono neće otvoriti, i gde nešto pokušava neprestano da se poveže, ali se neće povezati: *apsolutna ljubav je ljubav bez teksta, atekstualna ljubav:* između sna, u koji baca apsolutna ljubav, i teksta nema pomirenja. Nadrealizam, kad je životno istinit, ne može da ima svoj tekst. On je *atekstualan i intermedijski* kao u Dedinčevom slučaju, osuđen na nekoherentnost, na motivsku i tematsku heterogenost, izvan literarnih rodova, upućen na

[30] U knjizi *Od nemila do nedraga.*

[31] U već citiranom odlomku: »... kike isečene plaše me iz vala neba, zveri, o obešene, uvek zakopane, nikad uspavane«. Javiće se to i u poemi *Jedan čovek na prozoru,* kad se rima doziva akustičkom asocijacijom, i kad ta akustička asocijacija diktira sled reči u rečenici, samu rečenicu, dajući joj neizbežno nešto košmarno-tamno: »Ta strahovito bolna, ta vapijuća pluća i rascepana, ta upala pluća i upaljena, i zapaljenje pluća, i zapaljena, znaju ona sve razdrešene vetrove na dnu, u tami, kad se zakrste bez ikoga svoga, na ušću Save u Dunav, pod Gradom — o č a j n o s a m i«.

bezbroj motiva koji se, međutim, smenjuju jedan za drugim, u nemogućnosti da ma koji od njih bude subordiniran ostalim motivima, tu gde je sve mogućno i gde, zato, ništa nije mogućno, gde zbog toga sve ostaje samo jedna *potencijalnost* koja neće doći do ostvarenja, sve uvek na svome početku, onako kako je i Ja ovoga teksta uvek na početku, Ja koje ne može da dođe do svog teksta onako kako ne može njegova »javna ptica« da dođe do svog simbola, Ja koje se raspada onako kako se raspada njegov *simbolički rukopis*. Sve je *fragmentarnost,* gorenje u njoj, spaljujući bol zbog te nemogućnosti objedinjavajuće vizije ili nekog totalizujućeg simbola, tu gde se ništa ne može da simboliše, gde se ništa ne iskazuje, i gde se zbog toga sve vraća telu, toj provali materijalnosti koja ide naporedo sa nemoći simbolizacije, sa nemoći govora. Gde nema govora, ima ovog tela ili patnje u telu koje je ostalo bez reči, i koje je neko telo bez izlaska onako kako je telo bez izraza, bez jezika, telo za koje će Dedinac tvrditi, kasnije, kako ga je 1922, u Budvi, video kako ga napušta, i leti nad gradom, u viziji pozno-romantičarskog demonijaštva,[32] ali koje telo ga, u stvari, neće napustiti, niti će samo biti telo što se odvaja od njega i kraj njega leže:

U zrak se roni moje gladno telo
teško me boli pa kraj mene leže
— do jedne ruke pseto brzo diše
do druge kosti očevo odelo.

[32] »... onoga leta u Budvi, 1922, dok smo Rastko i ja, — ja izbolovan, iznuren, nemirniji od svoje senke, skoro u stalnom bunilu, omađijan ognjevima i mrakom, a on ispunjen životnim zanosima, oduševljen stvaranjem, radom na *Otkrovenju* — dok smo razgovarali na trgu... *I* ja ga tada ubeđivao, sav zapanjen, u groznici od sunčanice, da sam pri sevu munje ugledao sebe gde letim, nad gradom, put ljubičastog ognja što je u nebu blesnuo, a on se kao lud kikotao, kikotao se i tešio me da me je i on spazio dok smo govorili kako odista letim nad Budvom ... Pa sam ga još preklinjao da smesta ostavimo Budvu, taj ukleti grad, mrk i utvaran, ukopan u drevnu tišinu, koji je u zidinama i razvalinama lukavo skrivao buljuke priviđenja, očekujući samo čas — koji? — da ih sve pusti da se i pred nama pojave« [u knjizi *Od nemila do nedraga;* navedeno u tekstu Marka Ristića *O poeziji Milana Dedinca i o našoj mladosti.* — Ristić citira i odlomak iz proze Rastka Petrovića *Ljudi govore* (Beograd, 1931), izgrađen na ovome istom događaju: »Možda je on uistinu demon. On leti u svetlosti munje, sa crnim ogrtačem koji se širi oko njega. Ja sam ga video jedanput takvog pod Budvom dok smo razgovarali na trgu, duboko u noć, a ona žena urlala od priviđenja. Dok sam govorio s njim, video sam ga takođe, istovremeno, i kako leti iznad nas nad gradićem, raširenog crnog ogrtača. Nisam se bojao, osećao sam samo zadovoljstvo što ga vidim takvog. I on je to znao. Sigurno da je znao. I uplašio se. Rekao je: Zašto ste me doveli ovamo! Hajdemo! Bio je lud. Bojao se da mislim da je demon. A ja sam se ogromno, ogromno radovao što ga takvog vidim. To je veliki pesnik i to je objašnjavalo onda ogromno mnogo. On demon!« Ristić napominje da je to »ultraromantična vizija, koja kao da je nastala pod iglom Gistava Dorea, koju kao da je nacrtao Toni Žoano ili naslikao genijalni vizionarni slikar Viktor Igo«; ali, iako je ona »za Rastka Petrovića mogla biti, devet godina kasnije, kad su se ognjevi bili ugasili i bleda svetlost svakodnevnog rasterala sablasti, samo jedan literarni motiv, to nikako ne znači, još manje dokazuje da ona nije za Milana Dedinca bila, među tolikim drugim, kroz njegovu poeziju naslućenim — gledajte javnu pticu, nastojte da pratite, da shvatite njen neshvatljivi let! — da ona nije bila ljudski *doživljaj,* što znači jedan autentičan poetski čin, to jest jedan autentičan *događaj*«.]

Neće to ostati, čak, ni samo telo kome je Noć »pojela meso, zli vetrovi razvejali kosti«, pa to »svetluca moje kičmeno stablo u srebro iskovano, razgranato, na vetru uzvitlano, i s njim, uz njega pripijen, sav od korala, puzavi bršljan moje krvi ... I noćni ovaj oluj odnosi to srebrno drvo i taj krvavi bršljan oko njega obvijen, povija ih i lomi, otkida im lišće i grane, i varničava ta sablast, taj uskomešani vrtlog od srme i korala, od mraka i sijanja, od živaca i od krvi, to klupče pobune i besmisla, za pticom odbeglom leti«.[33] Nego će to biti telo u apsolutnoj materijalnosti, koja je nepodnošljiva, i kao neko razoreno telo koje svojom razorenošću ponavlja razorenost jezika, teksta, simbola, totalne obesmišljenosti, iscrpenosti, telo koje nije otišlo za »javnom pticom«, zajedno sa njom, već koje je ostalo posle nje, i, čak, ono jedino što je ostalo, u svetu bez »javne ptice« (apsolutne ljubavi), koji je svet razbijenosti, prljavštine, propadanja, svet i kosmos kojim haraju vetar i kiša, kosmos bez kuće, onaj što će se prolomiti nad stranicama poeme *Jedan čovek na prozoru,* deset godina posle *Javne Ptice,* kosmos stihijne materije koja ne dozvoljava nikakav smisao, nikakav simbol ni jezik, koja cepa tekst onako kako cepa telo, pa se u blizini tog tela, u

[33] U tekstu *Beleške i dnevnik o Javnoj Ptici,* odlomak iz dnevnika, datiran: *juna 1926.* — Inače, u samoj *Javnoj Ptici* ovakav jedan, krajnje spretan, i krajnje *književan,* opis je nemoguć: za njega je potreban predah (od jednog jedinog trenutka, ili dug godinama) kao izuzimanje iz ovog doživljaja. U samom doživljaju, u *Javnoj Ptici* koja je taj sâm doživljaj »javne ptice«, gde se vreme nemogućne rečenice podudara sa vremenom »javne ptice«, uprkos mestimičnim stilizacijama po ugledu na nadrealističke tekstove, nema takvog majstorstva stila niti ga može biti. (Stilizacije, po ugledu na nadrealizam, su retke; to je valjda, pre svega, u rečenicama: »Na pogrebu zelenog konca, u ovoj porti užasa, pred kojom se stresu uvek dva vetra prolazna, ja vučem travu belu, belu: vukao sam kaplje iz neba. Dokle?«)

njegovom nepodnošljivom prisustvu, ne može to telo da projektuje u romantičarske vizije, niti ono pristaje da ponovi podvig romantizma iz mladosti: da leti, uvijeno u crni ogrtač, nad gradom (a grad je Budva, sa srednjovekovnom svojom tajanstvenošću, sa demonijaštvom koje se tu traži instinktom romantizma), nego se ono, — uprkos svim Dedinčevim naporima ka stilizaciji, — javlja kao »iznošeno« i »pohabano« telo, za koje nema ni najbanalnijeg *kaputa* a kamoli crnog ogrtača letećih duhova-demona, telo koje gotovo zahteva jezik *naturalistički*, tako da je ovde poetizacija kao neka magla što se hvata na ovome tekstu kao na ogledalu u kome, kroz slabašnu njenu skramu, pokušava da se vidi to »telo šuplje od stalnih odlakšavanja creva, od beskrajnih davanja«, telo koje će Dedinac pokušati da vidi kao »iskidano od naglih buđenja s krikom, od Mesečevih libracija, od plača iz susedne sobe, od kosmičkih pomračenja«, ali koje traži da vidi svoje »prste izoštrene, i nokte potavnele, grbinu, i krsta, grudi i mehove, i prozor-rebra, ova prozirna, ova rasklaćena, ova savita i jadna rebra. I srce što je oteklo«. To je telo bez »javne ptice«, telo koje je *ostalo* posle nje, i koje više nikada neće poleteti za njom, telo nepomirljivo sa »javnom pticom« i u kome i sam pomen na let za njom izaziva gađenje.[34] To je *telo na vetru,* i koje čak kao da na tom vetru, — koji odnosi i duh, i simbole, i

[34] Na početku poeme (u pasusu četvrtom) postoji aluzija na doba rađanja »javne ptice«, na Sveti Stefan: »Istrošio sam telo do poslednje ćelijice. Po kiši koja ga kvasi, kvasi, kvasi ga, pa omekšava; u zavisti, u zloći, i pod Suncem, od Sunca slanog, gladnog, — prokleti, o, o, *gadni Sveti Stefan!* — što sve proždire . . . na oplaknut pesak ostavlja samo kamen i kost«. Ako se ova »javna ptica« rađala i pod Suncem, to nije »Sunce kad se mirno digne, pa stane s neba, odozgo, da gleda Sveti Stefan, da gleda i da nadgleda — da li je svaki kamičak, svaka zver, i svaka riba u prozirnome moru i svaka ptica u nebu na mestu kako treba« (u tekstu *Poziv na putovanje,* u sećanju na rađanje »javne ptice«), već je to Sunce ispod koga se već rađa ova anatema Svetog Stefana (»o, o, gadni Sveti Stefan!): ptica koja se ovde rađala je ptica što se raspevava u bunilu, u groznicama upaljenog tela, »na groznom žaropeku usred Paštrovskog primorja, u pučini saharskog leta s nebom bez oblaka i boja, oslepelog od sopstvenog blistanja, ispod Sunca što spaljuje sve pod sobom, i biljku i usahnulu senku, a guju-otrovnicu goni sa usijanog mramorja na granu masline i smokve« *(Beleške i dnevnik o Javnoj Ptici).* Nema izmirenja između ove ptice i tela. Pticu doziva Sunce, koje baca telo u groznice, u agoniju. Rušenje tela je rađanje ptice kao apsolutne ljubavi. Ptica pod Suncem, u ognju tela, traži odricanje od tela: »Vukao se za njom pri moru, vijala me ona po gori, u kršu, mene čiju je kožu Sunce sagorelo . . . I ja sam svoju kožu jednoga podna, o Ilin-danu, kao zmija košulju sasušenu i mrtvu, zderao sa živa mesa, bacio u trnovu draču, crnu i nerodnu«. (U istom tekstu.)

»javnu pticu«, — jedino i može da se javi, *telo venčano s vetrom:* njega donosi vetar kao stihija čiste materijalnosti Dedinčevog kosmosa, to telo što za ovog pesnika, takođe, nije ništa drugo do pakleno likovanje materijalnosti za koju nema jezika, telo koje je patnja u materijalnosti, u ovoj van-jezičnoj stihijnosti što ne dozvoljava jezik onako kako ne dozvoljava nikakvu simbolizaciju, nikakvo uobličenje, nikakvu totalizaciju.[35] To je agonija čoveka

[35] U poemi *Jedan čovek na prozoru,* napisanoj i štampanoj više od deset godina posle *Javne Ptice,* — za koje vreme Dedinac, osim *Plamena bez smisla,* nije ništa objavio, — nema nadrealizma već se javlja jasna tendencija ka realizmu, koji je povremeno poetizovan, i isprekidan stihovima čija realističnost nastavlja realističnost proze, toliko da se jezik stiha tu najčešće ne razlikuje bitno od jezika proze: činjenica proze ovde nije, jezikom stiha, transformisana u činjenicu poezije, već je zadržana na istom nivou svesti i u istom modelu jezika, s tim što je stih tu dozvan ritmom zahuktale proze, grcanjima koja otvaraju u njoj cezure, tako da je *stih samo interval između dve cezure u prozi:* mnogi od njih mogu se, nesmetano, vratiti prozi, kao što se i mnoge rečenice ove proze mogu razbiti na ovakve stihove. Taj jezik, međutim, u ovom očajanju, traži spasonosni oblik, ali on nalazi samo formalni oblik prividnog izraza: u suštini, ako ovde nema nadrealističke neprozirnosti, ako umesto sna ima »jave« ovoga očajanja, to je java u košmaru, to su čitave mase podataka sveta koji padaju u svest, jedan za drugim, ne dozvoljavajući da se izađe iz te *mećave podataka.* Otud je rečenica ovde u znaku *nabrajanja* ovih podataka, ali otud je izraz, koji tako *nabraja,* s onu stranu mogućnosti ma kakve koncentracije, i zbog toga izvanredno apstraktan. Nijedan od ovih podataka ne uspeva da dođe do dubljeg poetskog uobličenja, tako da je sva poezija poeme *Jedan čovek na prozoru* opet u nemogućnosti izraza ili nemogućnosti koncentracije, kao i *Javna Ptica,* iako je ovde umesto nadrealizma neosporna težnja ka realizmu. Nemoć ovog izraza da izađe iz apstrakcije ovog gomilanja podataka, u prozi (»Svi vetrovi na svetu produvali su kroz moja pluća: i maestral, i pasati, i vodene trube u ljubičastoj zori, i bljutavi jugo što budi mirise bolesne i lenje, od kojih se posle u mòri i u davljenju spava i tone; razvigor i široko; onaj bezimeni vetar koji se užurbano, kroz vekove, između dve Sunčeve pege sprema i praznu slamu mlati; i uprljane bonace; ćorave anđelije, uvek pijane, što se s mađijama na svakom raskršću ispreče; pa onda zapadni vetar u fosforu i soli; vetar koji visi i onaj s glomaznim plicama što se po celo veče nad zrelim žitima klati«), jeste nemoć poetske konkretizacije reči u stihu:

A ja kažem: Znaju *ona svakog vetra silinu. Svakome* znaju *nadimak i ime*

Znaju kako *vonja,* kako *se plodi i cvetove kad oplođava*
znaju mu ukus, *miris, i vrelinu*
znaju *gde se koji rađa, za* kojim *se zidom upne i propne,*
kojim *sve vodama gazi dok dovde dođe*
kakvim *to zvučnim eksplozijama, nad dalekim i samcatim postajama, krv gubi i dahće, i bunca, i kevće, i diše*
kroz koja *sve izgubljena naselja,* kroz kakva *se ljudska trpljenja cepa, pa zamukne i prolazi.*

u zloj stihiji zlog kosmosa, čoveka koga je napustio *njegov* kosmos i koji je zato ostavljen na milost i nemilost ovom telu kao senzaciji trpljenja u bezizlaznosti, u materijalnosti koja se *troši,* kad čovek nije čovek u kosmosu onako kako nije čovek u kući (čovek bez kuće, — čovek bez kosmosa), već je čovek u telu, *čovek koji ima telo jer nema svoj kosmos,* tako da je njegovo očajanje ovo očajanje čoveka u telu *na vetru,* i pod udarcima vetra, jedan nedokriknuti krik protiv stihije kosmosa i protiv stihije tela, krik čoveka bez kuće, onoga koji uzalud pokušava da se sakrije u kuću, ali za koga nema kuće, kao što nema »potpune reči«, totalizujućeg simbola, svemoćnog odgovora na pitanja: »Užasnut pred pitanjima s bezbrojno različitih odgovora, ja bežim, *ja se sklanjam pod krov,* ogorčen, lud, s nakazama o vratu, pa sumanut gacam, pa buncam u groznici, i, sumnjičav, vrata za sobom zaključavam«.[36] »Nakaze o vratu«, sumanutost, govor u groznici, to je prividnost »krova«, ili prividnost odgovora: vrata nisu zatvorena, i prozor nije zatvoren. Osnovna volja je volja da se zatvore vrata. Osnovni pokret Dedinčev je pokret čoveka koji pokušava da zatvori prozor ali koji to, u *Javnoj Ptici,* pa i u ovoj poemi *Jedan čovek na prozoru,* ne uspeva: pokret čoveka koji pokušava da nađe odgovor. Ako se ovde javlja košmar, u poemi *Jedan čovek na prozoru,* on se javlja onako kako se javlja i mesečarska nadrealnost *Javne Ptice:* iz nemogućnosti da se zatvori prozor: iz nemogućnosti da se nađe *jedan* odgovor, da se užas »pred pitanjima s bezbroj različitih odgovora« tim *jednim* odgovorom slomi.[37]

Reči ovde *ne znaju* »ukus, miris i vrelinu« vetra, i otud apstraktnost ovoga nabrajanja i ovoga »kako«, »kojim«, »kakvim« (»kroz koja«, »kroz kakva«), pa i ovoga »znaju kako«, tog opisnog nabrajanja koje ne doziva »ukus, miris i vrelinu«. Ono što tu dejstvuje, to je sámo nabrajanje, i *ritam* tog nabrajanja, ali ne reč koja tu ne dolazi ni do kakvog bitnijeg preobražaja, i čija *realističnost* je, uostalom, upravo ta nemoć da ne bude samo *znak* jedne stvari već i sama stvar, u novome svom smislu koji na ravni konvencionalnih značenja ne postoji.

[36] Uvodni stav poeme *Jedan čovek na prozoru.*

[37] Ovde se ne može zaboraviti Rastko Petrović; u poemi *Vuk (Putevi,* 1923, br. 2), on je takođe čovek na prozoru, pod udarcima stihije (za njega, ta stihija je Sunce; za Dedinca vetar, iako se i Dedinac javlja »na tim Sunčevim žicama, ranjen i krvav, razapet (. . .) na ovom prozoru«): ». . . Kao olujinom, tako Sunce divlje navali kroz prozore: / Kidah zastor, zatvarah okna, trzah naglo, pun besa; / Sa treskom okno odrubi ruke; videh žile, krv, živa mesa, / Ja videh sve to; kukah, urlah nebu, u patnji, očajanju; / I vih se po podu, crv sâm ne vi se tako kad u oranju; / I Sunca me točak zgnječi, i odvaljuje oganj il toči / Žar svoju, ja poznah mlaz što krvlju obliva oči; / Kao olujinom tako Suncem zatutnjaše prostori, / Od njega branih stan; no krvavi su sad prozori«. To je ista *situacija,*

Nadrealizam Dedinčev, u *Javnoj Ptici,* je *stradalnički nadrealizam:* on je iznuđen onako kako je iznuđena nadrealnost u lovu za »javnom pticom«: Dedinac hoće nju, »javnu pticu« (da je vidi, *da je napiše,* da je zatvori u kuću), i nalazi nadrealnost

kao u kasnijoj Dedinčevoj poemi; i to je, u suštini, ista patetika stihijom ugroženoga bića. Ali, što je najznačajnije, i kod Dedinca, kao kod Rastka Petrovića, košmar ovoga tela »razapetog« na prozoru, pod udarcima stihije, jeste nemogućnost *jednog* odgovora; tamo gde Rastko Petrović, koji uzaludno pokušava da odbrani svoj *»stan«,* govori Suncu: »Sunce, jedino tebi što sam žudeo biti ravan, / *Znati jednu jedinu stvar i njome znati sve«,* Dedinac je onaj koji, »užasnut pitanjima s bezbroj različitih odgovora«, beži da se skloni *»pod krov«* (»ogorčen, lud, s nakazama o vratu«). Stihija, to je »bezbroj«; »odgovor« je ona »jedna jedina stvar« Rastka Petrovića: njegov »stan«, kao »krov« Milana Dedinca. Stihija jeste prodor ovoga »bezbroja« u »jedno«: prodor iracionalnog u racionalno, rušenje »stana« ili »krova«, ali i pojačano prisustvo tela, kao samoga iracionaliteta, kao »fizike« čija snaga je u obrnutoj srazmeri sa snagom »metafizike« (»odgovora«).

Međutim, ovaj Rastko Petrović koji pokušava da se skloni od stihije, i koji nalazi svoje ruke, odrubljene, krvave, na prozorima, jeste pesnik neo-varvarizma u agoniji, onaj koji je u doba *Otkrovenja* obogovljavao »mišićne pustolovine« tela, kao »pustolov u kavezu« represivnog racionalizma, a koji se sada, u potpunom sumračju svog neo-varvarstva, užasava od stihije toga istog tela. Dedinac, međutim, ne samo što nikada nije bio pesnik obogovljenoga tela (koje odbija ma kakav »odgovor«, jer hoće »bezbrojnost«, nesvodljivu »ogromnost«, ono što je »bez mere«, i koje zato odbija svaki »stan«, upućujući na »prskanje damara« vanredne, dramatično-groteskne, tragično-humorne polifonije), nego je od početaka bio vernik ugroženoga patrijarhalno-familijarnoga »krova«, pod kojim su *sve* linije krajnje svedene i usaglašene, a govor idealno »priprost« i prigušen: pod kojim nema stihije tela i sveta. Ako se i on, poput Rastka Petrovića, javlja *u ulozi Sina,* razlike među njima su ogromne: pesnik *Otkrovenja* je Sin *pred vratima iracionalne pre-egzistencije,* — pred vratima koja su vrata Majčine utrobe, na koja je kucao kao »na mišićna vrata ovoga života: / Ah, jedan dva! ah, jedan dva!« *(Jedini san),* dok ga je »crvena svetlost doma gde se ne vraća« *(Tajna rođenja)* bacala u ekstaze, — a Milan Dedinac je *Sin pred vratima patrijarhalne kuće,* kao *kuće protiv stihije iracionalnosti:* »Majko, otvaraj vrata / otvaraj vrata širom / došao ti je Sin« *(Zorilo i noćilo pevaju;* pesma prva), ili Brat koji, s onu stranu tih vrata, u kući, moli Sestru: »Sestro, zatvaraj vrata / Ako ih otvoriš / ostala si bez brata«. [Posle ovoga, javlja se Drainac, koji je 1926. došao do stiha: »I evo! od kucnja na rodna vrata zabolela me ruka dok stihove pišem!« *(Povratak; Bandit ili pesnik,* Beograd, 1928), u stilu »bludnog sina«, bivšeg lumpenproleterskog anarhiste koji se pokajnički vraća u »rodni kraj«, »zemlji«. Ako u njegovome kucanju »na rodna vrata« ima i kucanja Rastka Petrovića na vrata Majčine utrobe, žudnja za povratkom u pre-egzistenciju, u vidu intra-uterinskoga kompleksa, frojdističkí artikulisanog, preoblikovana je ovde u žudnju za povratak u »rodni kraj«, u vidu »zavičajnog kompleksa», ali tako da intra-uterinski kompleks ostaje jezgro ovoga »zavičajnog kompleksa«. *Brat i Sin* iz 1923, Dedinac kao da je, i mentalno i istorijski, između Rastka Petrovića i Drainca: između Majčine utrobe i »rodnih vrata«.] Otvoren prozor, u poemi

onako kako ne nalazi »javnu pticu«, reč ili viziju za nju. Čovek krova, Dedinac nije pesnik voljne negacije; »subjekt« ove negacije nije on, već »javna ptica«.[38] U poreknutom poretku sveta, u kome se svi smislovi i sve kuće ruše, u kome požar preti njegovoj kući za koju strepi da će ostati »sama«, on je i dalje Brat i Sin iz ranih njegovih pesama, onaj koji bi kuću da spase, da se vrati kući, ali i onaj koji bi na put, za pticom, duboko dvosmislen i protivurečan u svome osnovnom stavu, onaj koji će pokušati da pomiri »javnu pticu« i kuću, kao u nekoj nadi da postoji kuća za apsolutnu ljubav, da se apsolutna ljubav i kuća mogu pomiriti kao što mogu da se izmire poezija i »obična« reč svakodnevnog kućevnog opštenja: da se može naći reč i simbol za tu pticu, reč-kuća i simbol-kuća. Čuvarno-kućevni njegov instinkt u *Javnoj Ptici* nije pobeđen već je on tu, naprotiv, apsolutizovan: *Javna Ptica* je san o apsolutnom simbolu, ili o simbolu za apsolut. Nadrealnost njena je, u nadjezičnosti apsolutne ljubavi, ovaj pad duha u priviđenja, u rasturanje svega, u strahu od toga, i već valjda na putu ka poznom Dedinčevom stihu, iz njegove »završne pesme«:

I pevam da mi dan ovaj ne ode u priviđenja

(Noć duža od snova — okovana vizija).[39] Strah da *dan* ne ode u priviđenja jeste strah od sopstvenoga svog prestanka, od svog pada u muk nekog zamrlog sveta, strah koji se razgoni pesmom ili buđenjem svetlosti u sebi, i u svetu, svetlosti kojoj će on ispevati himnu, stihovima ove iste pesme, i koja je sáma ovo pevanje, to pevanje protiv smrti, ali to je, jednovremeno, i strah od gubljenja bića, strah da se ono nikada neće nigde naći: ni u

Jedan čovek na prozoru, to su ova vrata iz 1923, koja, ni posle četrnaest godina, Dedinac još ne može da zatvori: to je stihija bez »krova«, kao Sin bez Majke, ili Sestra bez Brata: kao »bezbroj različitih odgovora«, umesto jednog, i kao košmarno telo u tome košmarno-disperzivnom »bezbroju«: kao telo (iracionalitet) koje se »budi« u nemogućnosti »jednog« (apsolutne racionalnosti). Zlopatnik u telu, Dedinac je mogao da se nađe tek sa *umornim* Rastkom Petrovićem.

[38] To se iskazuje i njegovim stavom prema nadrealizmu *kao pokretu,* u kome on stvarno i ne učestvuje: osim *Plamena bez smisla,* pisma koje je poslao Matiću, Vuču i Marku Ristiću iz Pariza, on će se javiti još samo kao potpisnik, sa Kočom Popovićem i Markom Ristićem, polemičkog teksta *Nerazumevanje dijalektike, Odgovor na kritike Merina i Galogaže; Nadrealizam danas i ovde,* juni 1932, II, 3. (Koča Popović i Marko Ristić posvetili su mu *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog,* Beograd, 1931.)

[39] Završna pesma u knjigama *Od nemila do nedraga* i *Poziv na putovanje.*

kakvom obliku, simbolu ili reči, da će ostati samo ovaj grč, i drhtavica, *u napuštenosti,* produžena ona »immemorial-noć«, iz Pariza, iz 1925, koja nikada nije ni prestala, *noć kiše i vetra,*[40] i od svega, posle svega, samo neka »nepotpuna reč«.[41] Patnja zbog te »nepotpune reči« je neiscrpna patnja Milana Dedinca. U njoj se, valjda, i začeo onaj veliki paradoks u čijem znaku se javlja sabrano delo ovoga pesnika »od nemila do nedraga«: Dedinac je pesnik kroz koga je srpska poezija dostigla, na samim počecima njegovim, jedan od najviših trenutaka svoje halucinantno-košmarne iracionalnosti za koju nema jezika, i koja nikada neće doći do svoga teksta, koja će ostati, fatalno, ovako u ruševinama, i fragmentarna, pesnik osuđen da ne dođe do svog »dela«, ali on je i pesnik čijom rukom su napisane neke od motivski i tematski najsvedenijih, najjasnijih pesama značajnije srpske lirike. On je pesnik koji je hteo »javnu pticu« i zato nije mogao (sasvim nadrealistički) da hoće literaturu,[42] ali je i pesnik koji je, s krajnjom pažnjom i strpljivošću (i u apsolutnoj suprotnosti sa osnovnim moralnim i intelektualnim stavom nadrealizma) ugrađivao sebe u svoje sabrano literarno delo. Put njegov je put iskustva ovoga odlaska svega u priviđenja: ne samo jednoga »dana«, već i samog bića, i put straha od tih razvejavanja u priviđenja, tamo gde reč ne odgovara stvari, gde nema nikakve korespondencije, gde na pitanje nema odgovora. Ako Dedinac nije nikada više ponovio avanturu *Javne Ptice,* — to je u prvom

[40] U tekstu *Poziv na putovanje* Dedinac govori o trenutku nastanka svojih dozivanja majke i sestre, ali i svog sna o »javnoj ptici«, kao o trenutku »immemorial-noći martovske i pariske, 1925«, »... noći znamenite, dostojne pakosnog smeha, te noći slične tolikim drugim mojim praznim i samim noćima — u kojima sam satima samo krvotok slušao — sem što sam tada, u toj noći martovskoj i pariskoj, izgledao sebi samotniji nego ikada, sav pokisao, sedeći u postelji, s mokrim kaputom na ramenima, u tavnom hotelu nekom u Ulici Gizard pod nejednakim i kišnim tornjevima Sen-Silpisa«. U toj noći, koja je kao i sve druge njegove »prazne i same noći«, njegova pesma — koju će u ovom sećanju nazvati *»molitva-kukumavka«* — jeste »... pesma uvek druga, a ista, ista, skoro nemušta, prosjačka, klanjalica jedna slepačka«.

[41] »Stalno pljujem. Za svaku reč, jednu, nepotpunu, reč koja visi. Između svake reči. Posle svakog slova« (u tekstu *Plamen bez smisla*).

[42] Za *Javnu Pticu* hteo je, — kako sam kaže u obimnom prikazu sopstvenog pesničkog puta, u knjizi *Od nemila do nedraga.* — da liči na »reklamnu brošuru kakve fabrike, možda fabrike mirisa; na note nekog ‚šlagera', čak na berzanski izveštaj — samo ne na pravu knjigu, najmanje na književno delo«. (U prvo izdanje *Javne Ptice* uneo je i kolaže koje je sâm uradio, u nadrealističkom maniru.)

redu zato što nije ponovio ovaj duhovni (i duševni) *stav apsolutne žudnje ili apsolutnog pitanja,* za koje nema reči i simbola onako kako nema odgovora. On se odlučno, i nedvosmisleno, udaljavao od sfere *Javne Ptice* kao sfere apsolutnog pitanja, onako kako se udaljavao od svoje užarene mladosti. Njegove »godine«, od kojih se kao mlad čovek, i nadrealista, plašio, verujući da te famozne »godine« ne znače ništa drugo nego umiranje duha negacije u nama,[43] u stvari su umiranje snage da se postavi apsolutno pitanje (i da se, samim tim, bude i sâm apsolutno stavljen u pitanje, apsolutno otvoren, apsolutno problematičan), te »godine« su *relativiziranje apsolutnog pitanja,* zamena apsolutnog pitanja relativnim pitanjem, »premeštanjem« duha iz sfere bez odgovora u sferu u kojoj je odgovor utoliko mogućniji ukoliko je pitanje manje apsolutno.

To je vidno već u poemi *Jedan čovek na prozoru,* koja znači isto toliko totalizovanje očajanja, unošenjem socijalnog očajanja u kosmičko očajanje čoveka, koliko i okretanje, upravo linijom tog socijalnog očajanja, prostorima u kojima je odgovor mogućan, u kome se ne postavlja samo pitanje bez odgovora. U ovoj poemi, javiće se čovek tela na vetru, čovek u stihiji materijalnosti, kao u nekoj čistoj apsolutnosti, koja nas apsolutno dovodi u pitanje, onaj koji mu diktira rečenice:

> *Ja sam pohabao meso i ćutljive kosti, i mozak i pamet, i kosu, veđe i čelo, i nos; i zube-škrboljke, s plombama i natrule, i opaljen jezik; i usne, i čeljust, i gušu i grkljan od ujeda pića ranjava i od vrele hrane — bolne, neizlečene,*

ali javiće se i čovek koji će, odmah za ovim pasusom, napisati rečenice:

> *Iznosio sam, izmorio sam ova ramena kišna, mišice meke, članke što škripe, šake koje su toliko puta u zdravljenju s mržnjom ujedala ta tela od samih ruku, te tuđe sunđer-ruke, mokre, masne, ruke neke zgrčene što ne znaju da daju, koje mole, koje u rukovanju izmile, što bogorade, što bogu rade namirisane, što izgladnele preklinju od zemlje i mole, te ruke-drolje.*

[43] »Sagoreo sve čega se dotakao. Bez sažaljenja. Bez bola, koji bi, znam, ublažio ujed moje negacije. Moje neminovne, moje vodilje, koja me ne sme, ona me ne sme, ona me ne sme da napusti. Sa godinama . . . Godine! . . . Ona neće da ustukne. Tu. Uvek. Da totalno spali sve mostove povratka« *(Plamen bez smisla).*

Telo je ovde, u poemi *Jedan čovek na prozoru,* čovečansko telo od iskoni bačeno u stradanje, telo na vetru, ali i telo u stradanju savesti, u gnevu, i nemoći, u osećanju beskrajnog gađenja od ovog rukovanja sa »sunđer-rukama«, onima što »bogorade, što bogu rade namirisane«, i u osećanju iscrpenosti, dotrajalosti, iznošenosti, pohabanosti, od ovih rukovanja, od nade, od ljubavi (ne samo od mržnje):

> *Ruke iznemogle, ruke stisnute u džepu da se ne bi zdravile . . .*
> *Ruke, velike ruke koje su se zdravile!*
> *Dao sam ruke drugovima u rukovanju.*
> *Izgubio sam ruke po Njenom telu u milovanju, više ih nemam*[44]
> *Ja sam ih dao u davanju, ja sam ih odmahao u mahanju.*

Naglasci ovog socijalnog očajavanja rađaju se u očajavanjima ovog tela na vetru, i toj apsolutnoj patnji daju nedvosmisleni socijalni prizvuk, tako da se ta patnja »socijalizuje«, ali nikada u potpunosti, nikada trajno, jer oni, takođe, iščezavaju u toj patnji na vetru, tako da je poema *Jedan čovek na prozoru* poema košmara u kome nema granica između kosmičkog (apsolutnog) i socijalnog (relativnog) zla, u neprestanom kolebanju između apsolutizacije patnje, njenih izvora (koji su u tome večnom telu večnog trpljenja, izvan istorije, izvan domašaja socijalne akcije),

[44] Osim ovoga stiha, — čija apstraktnija i slabija varijanta javiće se kasnije, u pesmi *Zašto me uznosiš (Pesme iz dnevnika zarobljenika broj 60211):* »Sva mi je ljubav na njenom telu ostala«, — možda je u čitavoj poemi *Jedan čovek na prozoru* još samo stih »Vetar koji je sav vazduh potrošio« neposredniji ili slobodniji izraz poetske mašte: u izmoždenosti *(iznošenosti, istrošenosti, iznurenosti, iznemoglosti, iskidanosti,* u tome stanju u kome Dedinac nalazi, kao osnovne, glagole sa prefiksom — *iz* i iz njih izvedene imenice), i gde će se najveća tajnovitost naći tamo gde čovek ne razlikuje sebe od kože što se na vatri suši, i gde će napisati gramatički »nepravilno«, i u toj »nepravilnosti« najbliže poeziji, rečenicu:

> *razapeta sam koža se suši,*

nema i ne može biti poetske mašte. To je agonija čoveka, jer je agonija poetske mašte, a realizam je jezik ove agonije, ta provala činjenica koje ne dozvoljavaju ni transformaciju najmanjeg stepena, tako da je on više u toj tvoračkoj nemoći, i u tome očajavanju zbog nje, u duhu koji posrće pod masom svemoćnih segmenata realnosti što se ruše na ovoga čoveka, nego u samim tim segmentima.

ali i ove njene relativizacije, okretanjem izvorima socijalne patnje ili svega »socijalnog« u telu (kao telu među drugim telima, kao telu koje se s mržnjom rukuje ili koje je izgubilo ruke u davanju, koje je »odmahalo« te ruke u mahanju). Ipak, akcenti socijalnog momenta, koji daju pečat *realizma* ovoj poemi, ma koliko da su nerazlučni od talasa očajavanja ovoga tela na vetru, tela u kosmosu (ili tog čoveka u stihijnome kosmosu svog tela), i ma koliko da su svedeni samo na pregršt rečenica iz kojih zrače,[45] u ovoj poemi su nesumnjivi. Uz poemu je dodat *Post scriptum,* sa odlomcima iz pisanja *Politike* i *Vremena* o nesrećama koje je počinila beogradska košava na dan 14. aprila 1937. U tekstu *Povodom poeme »Jedan čovek na prozoru«,* objavljenom u istom broju časopisa *Naša stvarnost* u kome je štampana i poema,[46] Koča Popović i Dušan Matić insistiraju upravo na ovome *Post scriptumu:* »Kao što se vidi iz samog sklopa poeme koja se u ovom broju objavljuje, u kojoj je *Post scriptum* uzet iz dnevnih listova, pisac je suočio svoj *unutrašnji doživljaj jednog spoljnjeg događaja,* u ovom slučaju doživljaj jedne elementarne nepogode, sa profesionalnim novinskim beleženjem istog tog doživljaja. Pisac nije hteo ovom svojom pesmom da pruži opis samog spoljnjeg događaja, *već odjekivanje* tog događaja u njemu. Poduhvatajući se ovog *prevođenja* pojedinosti jedne bezlične prirodne pojave na jezik najličnijih osećanja pisac je hteo da buru *spoljnjeg* sveta izrazi svojom burom«. Ovo pozivanje na objektivnost događaja, od koga polazi poema, na »spoljni svet« koji tu nije izneveren, na poeziju koja je »odjekivanje« na taj spoljni svet, ili kao na »unutrašnji doživljaj jednog spoljnjeg događaja« (pa čak i kao na »prevođenje« tog događaja »na jezik najličnijih osećanja«), nedvosmisleno je na liniji dogmatskog pseudomarksizma Todora Pavlova i centralne ideje njegovog »odraza stvarnosti« kao »subjektivne slike objektivne stvarnosti«, ali je takođe nesumnjivo izraz nastojanja da se ova poema,

[45] To je zaista samo jedna pregršt: 1) ruke ». . . što bogu rade namirisane, što izgladnele preklinju i mole, te ruke-drolje«; 2) »šake, opake šake koje su zubima sekle ruke-krstove i ruke-kokarde«; 3) »O ruke što su se u buni prvi put obnažile, ruke Majakovskog koje su, mesto kičicom i paletom, / ulicama i trgovima pisale«; 4) ». . . kroz večito budne kazamate gde se najbolje čuje«; 5) »O, zar je dah toga rudara toliko u mene urastao, a ja sam s tim čovekom, juče, tek samo kratko govorio! / . . / To nije moj dah u meni nego sve tuđa odisanja«; 6) » . . . na sulude litije i ripide, na lažljive zborove i kulukom i knutom šibane provincijske povorke«.

[46] Br. 9—10, septembar 1937.

štampana na stranicama *Naše stvarnosti,* časopisa iza koga je stajala KP, odbrani od dogmatske kritike, koja je odbijala svaki jezik što »ne govori jezikom neposredne današnjice« (a što znači: neposrednim jezikom ideologije), gledajući u njemu izraz pesnikove začaurenosti u sopstveni, strogo lični svet.[47] Međutim, za Dedinca poema *Jedan čovek na prozoru,* sa ovim upućivanjem na »spoljni svet«, ne znači samo izraz njegovog jasnog pokušaja da se od nadrealizma približi »realizmu« i tako — poput nekih drugih nadrealista — uključi u organizovani revolucionarni pokret: »spoljni svet«, koji je ovde dozvan očajanjem i potrebom za revoltom, postajaće u njegovoj poeziji sve prisutniji, i onda kada se on ne bude vezivao pobunom za njega, — i kada bude sav predat »isključivom preokupiranju sobom«, — i to utoliko više ukoliko je moment apsolutnog, iz *Javne ptice,* u njemu nalazio manje odjeka, ili ukoliko je rasla njegova *racionalizacija* sopstvenog nadahnuća, linijom napuštanja atematske i atekstualne *Javne ptice* ka tematski i motivski strogo definisanoj poeziji u kojoj između pokreta bića i pokreta reči kao da dolazi do usaglašavanja onako kako dolazi do usaglašavanja pokreta nadahnuća i njegove svesti o tom nadahnuću, o njegovom *razlogu,* onome koji se može nepogrešivo utvrditi u »spoljnjem svetu«.

Racionalizacija njegovog nadahnuća je utvrđivanje svesti o objektivnom razlogu pesme. Ako u poemi *Jedan čovek na prozoru* još ima patnje zbog nemoći izraza, i grča u toj patnji, grča koji (uprkos svem realizmu podataka koji je provalio u ovu poemu) dolazi od izvesne neprozirnosti, od izvesne tamnosti ispod sve te mase podataka, ima u njoj otpora podavanju kolovratima ovoj patnji, otpora da se taj grč pretvori u bezumlje koje bi pokidalo sintaksu i koje bi pisalo tekst umesto Dedinca,

[47] To se ovde oseća jasno, i to je osnovna namera s kojom je ovaj tekst napisan: »Pesnička dela kao što je *Jedan čovek na prozoru,* iako svojom tematikom i svojim načinom izražavanja ne govore jezikom neposredne današnjice, govore nam ipak o današnjem čoveku, i to o onome koji je, u krajnjoj liniji, i pored sveg isključivog preokupiranja sobom i sve svoje sublimiranosti u izražavanju, okrenut novom čoveku«. Međutim, dogmatska kritika ovo objašnjenje nije prihvatila: Jovan Popović, u članku *Sumrak lirike?,* u *Našoj stvarnosti,* 1938, br. 13—14, pisao je: ». . . ne mogu da se složim sa Dušanom Matićem i Kočom Popovićem, sa kojima me vezuje prijateljstvo i istovetnost mišljenja u mnogim pitanjima. (. . .) ‚Isključivo preokupiranje sobom' danas ne daje pravo na naziv novog pesnika, ni pored neospornih stilskih i poetsko-tehničkih kvaliteta«.

u slobodnoj igri metamorfoze početnog podatka, u transformaciji činjenice »spoljnjeg« sveta u apsolutnu činjenicu poezije koja sledi svoju volju, i njene zakone, a ne volju i zakone pesnikove svesti. »Godine« Milana Dedinca produbljavale su ovaj otpor, koji kao da ima u sebi nečega od otpora nadahnuću, *kao stihiji* čiji putevi su nedokučni i čija volja ne zavisi od volje pesnika. U ovoj poeziji, od poeme *Jedan čovek na prozoru,* i posle nje, nadahnuće se *suspreže,* u nekakvoj askezi koja je puna gorčine, ali i nepopustljivosti, koja pročišćava Dedinčev tekst, ali koja čini da *u tome tekstu uistinu kao da ima manje poezije nego u Dedincu.* Nadahnuće se zatvara u motiv i temu pre svega kao u svest o ovom razlogu pevanja. Motivska poezija Milana Dedinca ide iz ove potrebe da se projasni tamni impuls pesme, da se taj impuls svede (gotovo pre same pesme) na ovaj motiv kao na svoj razlog. Dedinac ne dozvoljava rečima slobodu; posle *Javne Ptice* on ne dozvoljava da tamni impuls pesme, nepojamni i vanpojamni njen razlog, ostane neprosvetljen. Motiv, kod Milana Dedinca, jeste racionalno prosvetljen impuls pesme; sve ono tamno, i iracionalno, u impulsu (taj nemir duha u nerasvetljenosti, koji kao da je duhu nepodnošljiv, pa zato hoće reč, rasvetljenje), ovde se racionalizuje ovim pretvaranjem u motiv. Motiv, u Dedinčevoj lirici iz zarobljeništva, ali i u kasnijim njegovim pesmama, to je razlog za pevanje nađen pre pevanja, ili impuls pesme sveden na jedan svesti savršeno znan razlog.

Sa tim vanrednim porastom racionalnosti, do koje ne dolazi postepeno (ili na mahove), — samim rađanjem pesme, samom pesmom, — već koja prodire u njen životni koren, u njen prapočetak, i *pre nego što je ona i počela da se stvara, pre nego što je i došlo do traženja između njenog bića i jezika,* iščezla je, nepovratno, ona nepredviđenost rečenice ili tekstualnog Ja koje nije Ja pesnikove svesti već Ja ovog traženja bića, dubljeg od te svesti, i jezika, i koje je nepredvidljivo Ja, ili Ja koje je u budućnosti, *buduće Ja nenapisanog teksta.* Parabola Dedinčeve rečenice je unapred poznata, kao što je, u svojoj osnovi, poznat i *dijagram* čitave pesme, ili kao što je poznat osnovni razlog, kristalizovan u određenom motivu pesme. Nije tekst onaj koji *bira* Dedinca, u njegovome samotraženju, već je Dedinac onaj koji bira tekst, koji nadzire njegovu budućnost, koji se tu odupire *vetrovima i kišama* kosmosa nadahnuća, koji uspeva da zatvori prozor onda kad je to potrebno, zatvarajući, linijama spiralnim, pokretima mekim, rečenicama molske prigušenosti, nadahnuće u rečenicu podređenu motivu, ali koji, ovim biranjem

rečenice, »izabira« i njenu veliku zavisnost od početnog motiva, njenu prevashodnu *spoljnu* determinisanost, umanjujući njenu moć *autodeterminacije.* Veza s početnim motivom neprestano se čuva, u obazrivosti, u strepnji da se pesma, uprkos svoj predostrožnosti koja ovako bira reči (polako i oprezno, sve reč po reč, u neumitnoj sporosti ritma), nekako ne odvoji od njega, da »ne odleti«, ali i u strahu da tu, u ovom umanjenom ognju, ta pesma-plamičak, ona što zaista *drhturi* između Dedinčevih pomno izabranih reči, kao slabašan plamen sveće, ne napusti te reči, pa da ostanu »samo prazne reči, grmen pust«: »Stavljam svesku u nedra. Ali tako polako, tako nežno, kao u strahu da mi pesma, orošena daždom ovog neznanog i uznemirenog dana, i osvetljena burnim prelamanjima svetlosti, nekuda ne odleti, kao ono jato preplašenih ptica iz pokislog grmena, na koji se, maločas, kamenom bacih. / A od pesme ostanu — samo prazne reči, grmen pust«.[48] To je pesma čije biće se boji »uznemirenog dana« i »burnog prelamanja svetlosti«; pesma sa srcem koje se oseća, ali kako bije slabim udarcima, u daljini, između dve strepnje da ne prestane, kao što se pod dlanom oseća srce mladunca ptice, koje je palo s krova.[49] Stvarnost nije napuštena, stvarnost koja je sačuvana u razlogu pevanja, pre pesme, i kome se pesma, *liriziranjem* ovoga motiva, kao nekakva parabola vraća, utapajući se u tu bitnije neugroženu stvarnost. Otuda proza, koju Dedinac neguje, naporedo sa stihom, u svojim tekstovima posle *Javne Ptice,* najvećim brojem svojih stranica jeste *govor stvarnosti pre i posle pesme.* Pesma je tako *uglavljena* u prozu, u dva njena talasa, kao u dva talasa ove stvarnosti u kojoj ona manje znači predah a više način na koji ta stvarnost, neugrožena pesmom, i jača od svakog nagona njenoga transformisanja u neku drugu, i novu stvarnost, i dalje sebe potvrđuje. Ta se stvarnost, ovom prozom, uvek vraća, nepobeđena i nepobediva.[50] Ona je sačuvana, pesma je nije preinačila, pesma

[48] *Noćna pesma u Crnoj Gori*

[49] Motiv ptičjeg mladunca što je pao s krova javlja se, u dva-tri maha, u pisanju ovog pesnika nezaštićenosti.

[50] Otud se proza ovde često javlja kao uvod u pesmu, kao neka vrsta komentara (i onda kada je prosto pripremanje atmosfere), u želji da se to poreklo pesme što tačnije odredi, da se ne izgubi, tako da su poslednje njene rečenice često ili kazivanje nečega što tek pesma treba da donese ili su prožete izvesnom usiljenošću. (»A ja sam u snežnom smiraju, dok videlo umire, zapisao . . .«, — *Gde mene sada nije;* »Pevaju moji drugovi, i teško, tromo gaze, i ja sam s njima,

nije postala jedan novi kosmos koji bi postojao, dalje, oslobođen stvarnosti iz koje je nikao ali koju je prevazišao, neuporediv dalje sa njom, neki kosmos čije sile, slike i reči, više se ne bi mogle vratiti natrag, u kosmos te neposredno-empirijske stvarnosti. Nema slike, nema *kvaliteta* reči, nema ritmičkog obrasca rečenice koji se ne bi mogli, i to najkraćim putem, dedukovati na svoju početnu materiju; ako tu ima transformacije, ona je jednostavna i sasvim kratke putanje: sve je transformisano po površini, tako da je u svojoj biti neizmenjeno, ali i tako da, na neki način, kao da neprestano »pokazuje« svoje prvobitno stanje, i čak kao da ga nameće svesti: između materije egzistencije i materije pesme, između kosmosa svakodnevne empirije i kosmosa Dedinčeve pesme često je izvanredno prosvetljena kauzalna veza. Pesma nije kosmos koji se, transformacijom jednog empirijskog podatka, *nepredvidljivim* linijama razvijanja tamnog, prapočetnog impulsa, ostvario po svojim zakonima, već je to pesma koja čuva svoj spoljni razlog (kao svest o njemu), pesma čiji bitni subjekt je zbog toga često nedvosmisleno naglašen kao *subjekt izvan nje*. Od ovog vremena postoji kod Dedinca naglašena *potreba za eksteriorizacijom sopstvenog pesničkog subjekta,* potreba koja ide, možda, naporedo s ovim imperativom svemoćne racionalizacije svega: kao da je, i kod njega, racionalizacija nadahnuća, njegovo uokviravanje u granice jednog motiva, neumitno ova eksteriorizacija, — to otkrivanje izvora pesme u nečemu što je *izvan* pesnika, u nekom razlogu koji je razlog samo ako je *objektivan* i, u toj svojoj objektivnosti, ako je nedvosmi-

između njih, izgubljen, sustao, pa šapućem reči što jedna za drugom ničU u meni, i naprežem misao da ih zadrži, kako bih mogao, posle ovog kruženja po pesku, po snegu koji se topi, da ih u baraci, krišom, zapišem«, — *Đurđevska pesma;* »Pa gledam u tu ruku krvavu, i gledam u mutna nebesa, a u meni, negde na dnu, možda kraj srca, čujem pesmu: / *Slovo o nebeskim dverima«;* »Pomućen od prelaska iz sna u javu, neumiven, grabim olovku i rukom, još vrelom od spavanja, zapisujem na hartiji koja mi je ostala od paketa duvana«, — *Breze;* »Posle šapćem neke bistre reči, izvorske, i ronim, zadihan, kroz mokar i gust vazduh, a korak mi je spor i težak. I govorim sebi, zadihan od umora . . .«; »I slušam u sebi drugu neku pesmu koja mi sama romori«; »I treću sam pesmu započeo«, — *Na morskom dnu;* »Zamišljen sužanj gleda u prozirne ruke i sluša pesmu u sebi«, — *Šleska rapsodija od jutra do sutra;* »Premire, sva bujna od otežale lepote«; »Pa mi sanjivo, kao dragana, tepa: htela bi pesmom svojom, sad opet setnom, — da me uljulja«, — *Trava u snu i na javi.* Uz pesme iz zarobljeništva dao je Dedinac iscrpne *napomene,* kojima se još određenije utvrđuje poreklo pesme, stilom koji ponavlja stil njegove proze u samoj knjizi. Sve treba da se poveže i da se razjasni u svome poreklu. Sve traži svoju dokumentarnu preciznost.

sleno *spoljašnji razlog.* To traženje razloga, linijom racionalizacije nadahnuća, jeste svojevrsna objektivacija (i u tome smislu i eksteriorizacija) pesnika, ili *relativizovanje apsolutnog subjekta pesme,* i ono može kod Dedinca da se javi stavom njegovog odricanja *da nije on autor pesme,* već »neko drugi«,[51] tako da je

[51] U nekim trenucima, a u prvom redu onima što su vezani za doba njegovih ranih pesama, ovo pripisivanje svoje pesme nekom drugom ima izvestan iracionalističko-mistički prizvuk, i upućuje na skriveno i nedokučno poreklo pesme. (Tako, govoreći o svojim pesmama iz 1925, u tekstu *Poziv na putovanje,* kazaće Dedinac: »Otkinuo se — ja ne znam gde i kada — prvi zvuk ove pesme. I s njim reč. Mutava, ko zna koja i čija. *Sigurno ne moja . . .«).* »Neko drugi« je tu prisustvo nepojmljivog, nečega apsolutnog u pesniku, što treba da opomene na Remboa, tog sveca nadrealizma pa i M. Dedinca (»Davno pre moga rođenja umro je taj mladić što je leteo Zemljom na đonovima od vetra. Ali glas njegov zatrajao je u meni dugo, još dugo. Samo, sada se ugasio i on, taj glas, u mome pomračenju. Prestao je da se odziva u goleti ovoj njegov čarobnjački odjek, nekad stokratan«, — *Malo vode na dlanu: Pristup).* Ali, M. Dedinac nikako nije »stokratan« odjek na Remboov glas: ako je, između kuće i stihije, on nalazio »stokratnost« izraza onako kako je nalazio samu stihiju, on je težio ovoj racionalizaciji, putem ka kući a ne voljnim opredeljenjem za stihiju. Ako ima putovanja, ono ne ide iz poziva na putovanje već iz poziva na povratak kući: »neko drugi« zbog toga nije romantičarsko-mistična formula iracionalne apsolutnosti, već »neko drugi« iz ovoga spoljnjeg sveta, iz objektivne stvarnosti kojoj upućuje racionalizam, forma ovoga okretanja toj, empirijski nedvosmislenoj, racionalno obuhvatnoj, objektivnoj stvarnosti koja je čista negacija apsolutnog, njegove tamnosti i iracionalnosti. To je neki drugi čovek, u svojoj nedvosmislenoj ili mogućnoj prisutnosti, čovek koji može biti onaj progonjenik, koji se kao zver krije po crnogorskom kamenu, koga je Dedinac osetio i čuo, iako mu je nepoznat, 1940, tako da on peva »s njim (. . .) njegove pesme« (»I posle sam danima i noćima s njim u neprohodnoj ovoj pustoši, ustalasanoj, u ovom Mesečevom i mineralnom predelu. Više s njim nepoznatim nego sa samim sobom. / I pevam s njim, dok izmičem ka moru, njegove pesme . . .«, — *Pesma gonjenog druga; Zapisano na oblacima, po morju i mramorju).* Taj »neki drugi«, udaljavanjem Dedinčevim od apsolutnog, okretanjem spoljnjem svetu, jeste sve odlučnije »drugi« a sve manje »neko«; on nije više ni samo ovaj »nepoznati« gonjeni drug, već je »izgubljenik«, koga će on naći (takođe uoči rata) *u Šavniku,* mestu prokletom da ga mećave usamljuju usred sveta, čije očajničke reči on je zapisao gotovo s novinarskom vernošću, faktografiji (»Ljeto, a ja se bojim zime. Od velikih kiša uvijek teško obolim k'o loza vinova. A dotužilo mi s vjetrovima da samujem, sa snjegovima da bratujem. Zar opet ona stara moja pjesma: — Dan za danom, a iza dana dan? Neću ja više, večerom, bjesomučno da ponavljam: — I ovo, i ovo će se danas, već sjutra zvati lani . . . Zameten snjegovima, ukopan u samoću, ne smijem ja ovdje da čekam da mi se Sunce još jednom s Juga vrati«), tako da kada potraži ovde pesmu »o velikoj čežnji za prolećem« (koja je jedna od najznačajnijih njegovih pesama traženih u pokušaju saživljavanja s »nekim drugim«), kazaće: »Ali kao da je ne govorim ja, nego onaj sinoćni izgubljenik. Kao da peva njegov usamljenički glas« *(Trava u snu i na javi).* Taj »neko drugi« može da bude i seljak iz Bosne (u pesmama iz zarobljeništva), koji peva u desetercu: »Posle, od seljaka iz Bosne, zapisujem u baraci sinoćnju pesmu. I

pesnik tu, ponekad, čak i samo svojevrsni *transformator* koji oslobađa imanentnu poeziju jedne jedine reči ili rečenice, što je stigla do njegovog sluha, i tako da je pesma tu samo orkestrira-

unosim u nju — *bez potrebe* — neke *sitne, neznatne promene,* tek da bih je što tešnje privezao za sebe. Da je bolje prigrlim« (slede stihovi: »konjic vrani po livadi pase, / začas pase, začas proglediva . . .«). Ukoliko je taj »neko drugi« ovde s većom imperativnošću nametnut, utoliko su neumitnije ove »sitne, neznatne promene« u pesmi koju je on ili *doista* pevao, ili koju je on (skrivenu u nekoj njegovoj reči) *mogao* da peva, tako da se pesma, u ovom Dedinčevom odricanju od sebe kao »autora« pesme, ovom njegovom eksteriorizacijom sopstvenog pesničkog Ja u »spoljni svet«, javlja kao mistifikacija pesme koju može taj »drugi« da peva, i tako da je tim neumitnije glas te pesme »jednokratan« a ne »stokratan«: to je glas kojim može da govori svako u tome spoljnjem svetu. Okretanje folklornoj lirici, u ovoj mistifikaciji, njenome psihološkom obrascu, ritmu i reči, koje je izrazito već u zarobljeničkim pesmama, ide linijom ove mistifikacije ili ove eksteriorizacije koja se prevashodno vrši u znaku mistifikacije folklorne lirike kao lirike koja, sposobna da bude usvojena od svakog, i da zaista bude svačija (pesma svakoga Ja), jeste lirika ovoga opšteusvojenog obrasca: posvećivanje tom opštem obrascu jeste uvek posvećivanje tom »nekom drugom« (koji se takođe služi istim obrascem) i, preko njega, kolektivnom Ja u koje treba da se utopi individualno Ja. »Neko drugi« je put ka ovome opštem Ja, ali i sredstvo gotovo ritualnog napuštanja individualnog Ja od sebe samog: pesma tog »nekog drugog« javlja se, kod Dedinca, *u ovom njegovom ritualu samoporicanja,* redovno u obrascu folklorne lirike (najizrazitije u obrascu crnogorske tužbalice, s pripevom). Ono što je *osnovno* u toj pesmi (u ciklusu posvećenom Crnoj Gori), što je čini pesmom, što tu »peva«, to je upravo ovo *iščezavanje* ličnog Ja u obrascu, dakle, ne trijumf tog obrasca, već najavljivanje tog trijumfa, Dedinac između svoga individualnoga, neponovljivog, još neizgovorenog, Ja, i Ja ovoga obrasca. Linije pesme ne idu linijom Dedinčeve individualnosti niti linijom ovog obrasca, već kontrapunktom (približavanjem i udaljavanjem) njegovoga Ja i ovog obrasca, kad isto toliko postoji volja za ovim obrascem, za utapanjem u njegov poredak, koliko i otpor njemu, ali otpor koji, kao »odstupanje« od obrasca, i čini da obrazac živi, onako kako kolektivno Ja živi od ovoga otpora kojim stiže u svoju novu varijantu kao u novi trenutak svog života, posredstvom iskušenja ovoga individualnog i na obrazac savršeno nesvodljivog Ja. Taj otpor je ono što traži obrazac, kao što traži »varijantu« kod folklornog pevača, ili kao što, u obrednim igrama posvećenja, gubljenjem ličnoga Ja i individualne svesti, obrazac obreda živi od otpora i tek kroz slamanje tog otpora dolazi do svog trijumfa. Tamo gde je obrazac lišen otpora (kao u pesmi *Zvezda mi se zazorila,* iz 1940, iz *Pesme gonjenog druga)* lišen je i života, a Dedinčeva pesma životnosti; tamo gde ima otpora, ima i igre ovoga približavanja obrascu i udaljavanja od njega, najizrazitije u *Malo vode na dlanu,* u prvoj pesmi, gde obrazac crnogorske tužbalice Dedinac pretvara u tužbalicu nad samim sobom, gde ima brzog trijumfovanja (naročito u završnoj, poslednjoj strofi) obrasca, njegove figure i reči, ali gde ima, odstupanjima od njega, a pevanjem između osnovnog teksta i pripeva (»još jedanput«), u prve tri strofe, kroz ove »deformacije« obrasca, neznatne ali ipak dovoljne, jednoga istinskog grča i jednog istinskog izraza prokletstva čoveka što umire.

nje te imanentne poezije »spoljnjeg sveta«,[52] ili može da se javi čak i u vidu prostog beleženja tuđe pesme, uz neznatne ispravke koje se u pesmu unose samo zato da bi ona mogla, došav iz tog spoljnjeg sveta, da postane prisnije pesnikova.[53]

U ovakvim slučajevima, ali i onda kad Dedinac peva iz svog sopstvenog sećanja, uvek je nedvosmislen pokret odricanja od sopstvenog Ja, kao strogo posebnog, pravcem ka nekome *kolektivnom* Ja koje bi se tu moglo neposredno, i bez dvoumljenja ili zaobilaznih puteva, da otkrije u svakom Ja, onako isto kao što se osnovni model (ili obrazac) jedne pesme može da otkrije, neposredno i totalno, u svakom njenom trenutku, u svakom njenom segmentu. Sve se uprošćava, u ovoj samoodbrambenoj, ali agoničnoj, težnji za osiromašenjem, ali sve se samim tim i apstrahuje, pravcem ka sveobjedinjavajućem modelu, kao ovom neposredno-opštem Ja koje je takođe model, i to model svakog individualnog Ja, tako da govor individualnog Ja ne postaje ovde poetski govor samoprevazilaženjem kao protivurečnim otkrivanjem opštega Ja upravo *na vrhuncima* ovog individualnog Ja, u tačkama njegovog klimaksa, već suprotno: *regresijom,* nagonskim ali i svesnim odricanjem ovoga Ja od samog sebe, u nastojanju da se sve individualno ovde apstrahuje kao suvišno, ali čak i kao nepoželjno. Odricanje ovoga pesnika od svoga »starog Ja« (tvrdnjom: da je ono i »postojalo jedino po tome da bi plamsalo onim čime se razlikuje od drugih«)[54] samo na prvi pogled može da se učini kao traženje alibija jednog pesnika za mogućnu optužbu zbog »individualizma«;[55] to odricanje je u suštinskom biću Dedinčeve zarobljeničke pesme (ali, ne jednom, i njegovih kasnijih pesama), kad se pokret pesme, neprestanom

[52] Takva je, pre svega, pesma *Šlesko bdenije (Pesme iz dnevnika zarobljenika broj 60211).* Stihovima: »Da nije još ove noći / da nam sećanje ugasi i mutne ove žudi, / da nije još ove noći / nikad ti, druže, ne bih mogao doći, / zalud bi čekala moj korak da te iz samoće razbudi!« prethodi prozni uvod: »Dvadeset prvog decembra, na dan zimskog solsticija, kada je dan najkraći a noć najduža u ovoj našoj severnoj hemisferi, koju će već od sutra Sunce početi, lagano, sve duže da zahvata, dok smo se uvlačili u postelje na spratove, začuo sam glas, ne glas nego uzdah svoga suseda: / — Da nije još ove noći! . . . / — / Takao me je gorko i odjeknuo u srcu taj očaj i ritam tih reči, pa je nastavio, svu noć, da se lomi i nejasno prelama u meni, i da se pretvara u reči, kojima sam sutradan, kad sam ih zapisao, dao naslov / *Šlesko bdenije*«.

[53] Takva je gore pomenuta pesma preuzeta »od seljaka iz Bosne«, u zarobljeništvu.

[54] U predgovoru za *Pesme iz dnevnika zarobljenika broj 60211.*

[55] Ne treba zaboraviti da su pesme objavljene 1947.

redukcijom svega ličnog, u rečima, u simbolici, čak u snovima, javlja upravo kao praksa ovog odricanja od svoga Ja, ovog neprestanog otkrivanja da je »moje ja i neko drugi«, kad taj »neko drugi« nije poreklom iz Remboove rečenice »Ja, to je neko drugi«, već je taj »neko drugi« . . .»Prvi sused na ležaju do mene, taj sremski pčelar i lovac koji će, veli, da svisne za svojom Fruškom Gorom i u naručju je nija«, ili »lugar onaj pod žicom što kaže da zmiju pod srcem nosi, koja mu svu hranu jede, dok on Brankovinu daleku u grudima čuva, i proklinje je i ljubi«, »Bosanac pod strejom barake koji gladuje samcit od jauka svog rođenja«, tako da je »redove ove (. . .) ispisati mogao i bilo ko drugi od nas sakupljenih ovde, od nas koje već duge dane i noći *iste* lupaju kiše, i vlaga *ista* pije, i čežnja *ista* slama i uvek *isti* dušmanin proganja«.[56] Otkriće ovoga što je *isto* (u snu, u čežnji, u progonstvu), jeste posvećivanje u ovo opšte Ja koje se (tim istim snom, čežnjom, stradanjem) utvrđuje i otkriva u svakom Ja, ali koje je u stvari delo ovoga redukovanja svakog individualnog Ja, delo njegovoga poricanja, u stradanju koje i jeste stradanje ovog individualnog Ja, linijom njegovoga poistovećenja sa svakim drugim Ja, linijom njegovoga *apstrahovanja,* kada kao da je jedino mogućno pribežište tog individualnog Ja upravo u istome ovom opštem Ja, i kada je i njegova sopstvena duševna tehnika u tom istom odricanju od sopstvenog Ja.

Ovaj pokret je kod Dedinca, kad se javi, izvanredno naglašen i egzistencijalno autentičan: ako je Dedinac, svojom težnjom ka neposrednom opštenju neposrednom rečju, — kao težnjom da pomiri poeziju i kuću, vatru poezije i pepeo konvencionalne reči, — bio *upućen* ovom pokretu odricanja od sopstvenog Ja, redukcijom reči, simboličkog obrasca i ritma pesme (ka reči, obrascu i ritmu ovoga opšteg ili kolektivnog Ja), on je tek u zarobljeništvu, tamo gde »čežnja ista slama« svakoga, i gde je svako uvek »i neko drugi«, *u sebi ali i izvan sebe,* došao do krajnjih mogućnosti ove svoje težnje. Među žicama, pod niskim šleskim nebom, između dve nezavršene dnevničke beleške, i između dva rasturena stiha koji se mogu samo naslutiti ali ne i dopevati, našao je on mir kakav je bio naslutio u ciklusu *Noćna vračanja,* a koji se izgubio u pomamama *Javne Ptice* i poeme *Jedan čovek na prozoru.* Ako je on, usred svetskog pokora i pomora, u šinjelu vojnika koji nije stigao da bude vojnik, i na

[56] Takođe u predgovoru za zarobljeničke pesme.

dnu krajnjeg poniženja, na trenutke uspeo da dođe do ove smirujuće svetlosti, to je samo na prvi pogled paradoksalno; mir, koji zrači usred turobnog kruga njegove zarobljeničke pesme, često bliske svojevrsnoj *elegiji* i *baladi,* jeste mir duha bez snova i bez žudnje za apsolutnom »javnom pticom«. To je mir poznate a izgubljene jave, koju ovaj zarobljenik spasava snom, on koji u snu živi u kući, za stolom sa svojima, koji noću otkriva kako Morava protiče kroz njegov logor, u tuđini,[57] koji jutrom ne pere ruke da bi što duže sačuvao na njima tragove onih sa kojima se u snu rukovao.[58] To je mir jave koja se povukla u san, tako da se san pretvarao u sećanje, koje je znanje, i život u znanju, a ne san u kome umire mir onako kako umire znanje. Tu nema sna, i nema apsolutnog; umesto »javne ptice«, koja je umirala, valjda, u »godinama«, a koja je, ovde, na peščanim dunama Dedinčevog zarobljeništva, našla svoju definitivnu smrt, objavljenu rečju prostom i neopozivom i s onu stranu svake nade da će ikada više vaskrsnuti:

Pa pticu ne čekam više,[59]

to je znana kuća, sa znanim oblicima i znanim likovima, voljena žena umesto apsoluta, njen znani lik i stas umesto »nejasne seni« ali i umesto »javne ptice« bez »lika« i »stasa«, ovo veliko, osvajačko znanje, i mir u tom znanju:

Ne pišem više nejasnoj seni nego tebi, moja ženo,
i smem već i na javi da gradim tvoj lik i stas,
jer znam da se sada, na Zemlji ovoj, diže, ka nebu
izvijeno,
i tvoje telo; i znam ako te zovem u noći da će mi se
možda odazvati tvoj glas

(u pesmi *25. jul 1941).*[60] To je jedna od najsmirenijih pesama rođenih u ovo vreme, pesma čija krajnja izražajna jednostavnost spaja reč kratkoga dosega, apsolutne definitivnosti, i lišenu svake metaforičke ili simbolične složenosti, sa rečenicom koja

[57] *Šlesko bdenije*
[58] *Posle buđenja*
[59] U pesmi *25. jul 1941.*
[60] Uz pesmu je i napomena: »Zagan, na dan kada sam, posle višemesečnog robovanja, primio prvu vest od kuće«.

kao da teži širokim, i jedva ustalasalim, pomirljivo-utešnim tokovima, i u kojoj gori, slabašnim tinjanjem, suza nostalgije, kao usamljena zvezda, u ponoru. Usred ratnog pakla i nemira, to je mir što naslućuje savršenu uzvišenost, rečenicama koje kao da pokušavaju da prate, bez grča, ovo telo što se »sada, na Zemlji ovoj, diže, ka nebu izvijeno« (sve stepen po stepen, ovom sintaksičkom gradacijom), *mir u znanju,* onaj koji će se izgubiti u *Javnoj Ptici,* koji će se uzalud dozivati u poemi *Jedan čovek na prozoru,* ali koji je, pre *Javne Ptice,* ne samo bio ideal ovog pesnika već i stvarnost jednoga njegovog trenutka, u poslednjem (četvrtom) odeljku ciklusa *Noćna vračanja,* u završnim stihovima čiji ritam u nekim trenucima iz daljine predviđa ritam ove Dedinčeve pesme iz zarobljeništva:

U snu, i kad je zaželim, ja je začas pronađem
pa zalud joj sve daljine, Sunčeva pomračenja
Jer danas, sedmog aprila, u trave ako zađem
sići će Ona u javu iz mojih priviđenja

Jer ja ako je zavolim
znam bolje od samog Sunca reke i snove da vodim
jer kada od Nje obolim
znam vodi, travi i mravu, pa i Njoj da ugodim

Reči *znam* (koja se pet puta ponavlja, u drugoj, trećoj i četvrtoj strofi ove pesme), zatim reči *pronađem, naučio,* nisu ovde ni najmanje slučajne, i nisu bez veze sa duševnim stanjem iz kojeg, u ovoj pesmi savršene i dirljive prostote, širi se ovaj mir, blagim uznošenjem: mir, koji ovde usporava ritam, upućujući onoj istoj širini kojoj upućuje pesma *25. jul 1941,* pesma koja ide iz istoga *znam* (dva puta već izgovorenog u prvoj strofi): mir koji je tamo gde se »zna«, mir u znanju, *mir ili znanje.*[61] Doživljaj *Javne Ptice* je udes ovoga mira jer je udes ovoga spokojstva u znanju,

[61] Stih: »Sići će ona u javu iz mojih priviđenja«, ide ovde iz ovog »znanja«: »Znam bolje od samog Sunca reke i snove da vodim«, a to znanje je upravo znanje nekakvog rukovođenja snovima. Taj koji zna »da vodi snove«, jeste onaj koji hoće javu a ne priviđenja, onaj koji zaista ne peva *za* priviđenja, već *protiv* njih. Otuda ne samo što iz ovoga stiha: »Sići će ona u javu iz mojih priviđenja« ide noseći stih njegove oproštajne pesme *Noć duža od snova:* »I pevam da mi dan ovaj ne ode u priviđenje«, nego ide i ritam, s neznatnom izmenom (tu dupli osmerac, a u pesmi iz *Noćnih vračanja* stih u kombinaciji osmerca i sedmerca).

doživljaj nemira kao neznanja, i očajanja kao nemogućnosti da se »pronađe« ono što se zaželi, a što se ovde pronalazi samim tim što se zaželi (» . . . i kad je zaželim, ja je začas pronađem«), kao u nekakvom sveznanju *noćnih* vračanja, svake basme i svih čini, ali koja »noćna vračanja« vode, kroz ovaj mir, rečima i rečenicama izvanredne jasnoće. Tako može da se piše ovoj *znanoj* ženi, ovom *znanom* reči (smirenim ritmom koji je od *ove znanosti)* za njen znani lik i stas, u miru izvesnosti, *u znanju* da će na ovo dozivanje ona moći da se odazove, makar samo iz sećanja: mir je tamo gde ima odaziva na doziv, gde se telo odaziva na glas, *mir života kao mir rečenice u kojoj se stvar odaziva na reč i odgovor na pitanje,* — mir u zatvorenom krugu savršenog sećanja, s onu stranu sna, s onu stranu žudnje za apsolutnim, u krugu reč-stvar, glas-telo, doziv-odziv, pitanje--odgovor. Tako ne može da se piše »javnoj ptici«:[62] tako ne može, ritmovima mira, u znanju lika, i poznatim rečima, da se piše u žudnji za apsolutnim. Rečenica elegijskog Dedinca, iz ropstva, kao neka jedva ustreptala grana, bez ploda, čak bez lišća, koja se pruža u Noći, iz smrti apsolutne žudnje i apsolutne ljubavi. Potrebna je smrt apsolutnog da bi se, na vidiku Noći, ukazala ova mirna rečenica, s onu stranu sukoba reči i žudnje; potrebna je smrt apsolutnog da bi došlo do ovog izmirenja sa jezikom: *apsolut je onaj koji nas zavađa sa jezikom.* Samo odricanje od apsolutnog vodi ovoj smirenosti koja je smirenost u pronađenom »telu«, mir jasnosti, mir savladane »nejasne seni«, — linijom sećanja, a ne sna, — pronalaženje izvesnosti u reči: tu je reč u izvesnosti, reč koja ima svoju stvar, jer je reč nekog »tela«, oblika (»lika« i »stasa«), reč sećanja a ne sna. U ropstvu, u ratu, Milan Dedinac se izmirio s jezikom: putevi ovoga njegovog izmirenja s jezikom jesu putevi odricanja od apsolutnog, ili putevi relativizacije zahteva apsolutnog. Rascep između reči i stvari ovde gotovo uopšte ne postoji, jer ne postoji apsolutna stvar. Tu nema pukotine u tekstu, još manje ima pukotine

[62] Ona, »javna ptica«, gotovo da se učini kao neka *odmazda* ovome smirenom vračaru-ljubavniku iz *Noćnih vračanja,* kao osveta za njegova dirljiva »hvalisanja« da su zalud sve daljine, i sva pomračenja, jer će ona, u trave ako zađe, da siđe »u javu iz mojih priviđenja«. Ona sama je priviđenje, daljina i pomračenja koje kida i svest i rečenicu, i protiv koje nikakve basme i čini ništa ne mogu. Ovaj mir je, zato, — kako se vidi u istoriji Dedinčevog pesništva, — samo jedan predah, zaista samo trenutak tišine pred buru koja će, preko *Javne Ptice,* preko poeme *Jedan čovek na prozoru,* trajati gotovo punih petnaest godina, — mir koji će se ponoviti tek 1941.

između Dedinca i njegovoga teksta, one koja će, produžavajući se tamno kroz Dedinčevu svest, činiti da taj tekst i ne bude stvarno »njegov«, jer je između toga teksta i njega bila »javna ptica«: ko je ponet žudnjom za »javnom pticom« nema svoj tekst. (Ko »ima« »javnu pticu« nema, i ne može imati, ni reč ni slovo.)

Uzvišenost, koja zrači iz nekih trenutaka Dedinčeve zarobljeničke lirike, — iz te blago lirizirane naracije, u vidu elegije i u vidu balade, — jeste projekcija ovog pomirenja s jezikom. To je mir nađen u pomirenju sa jednoznačnošću reči, mir u sporazumu stvari i reči, ali u sporazumu postignutom relativiziranjem stvari: ako je stvar tu dostižna jeziku, i svesti (i *jasna,* u toj svojoj dostižnosti), to je zato što je relativizovana, što nije apsolutna stvar *Javne Ptice,* stvar bez tela, bez oblika, bez odgovora, i pred kojom se nalazimo »bez pomoći logike, bez poetike«, već stvar tela i oblika, — *stvar logike i poetike.* Tu nema ognja nemira zato što nema apsolutne žudnje, zato što umesto uznemirujućeg bogatstva sna ima smirujućeg siromaštva sećanja. To je mir u ubogosti, u jednoobličnosti i jednoznačnosti, *tamo gde biće ima reč zato što njega nema apsolutnost,* ali gde je zbog toga ono, neumitno, biće u senci a ne biće u vatri, biće koje se gasi i koje tone u sve veću hladnoću. Ako biće ovde nalazi jezik, to je zato što stvar nalazi reč, zato što se san redukuje na sećanje, što se iz vanoblične apsolutne žudnje, — koja zahteva život »bez osvrta, bez povratka, bez oslanjanja«, — ovde, u ovom *osvrtanju, vraćanju, oslanjanju,* sve upućuje obliku koji je sećanju dostupan i koji jezik dostiže. Sve je tu dostižno, i sve zato u krajnjoj svedenosti, u zatvorenom krugu ove jednosmislenosti, u krugu savršene adekvatnosti reči i stvari, ali neumitno i u čamotinji, u onoj »čami« koju Dedinac, od ovog vremena pa sve do svoje smrti, neće prestati da peva, i od koje za njega neće biti leka:[63] u ovoj uzvišujućoj smirenosti, i smirenom uzvišenju,

[63] Kao moto svojih zarobljeničkih pesama on je ispisao reči zaboravljenog pisca: »Ja sam bio čovek koji je čamio; samo ja bih da sam poslednji čovek koji čami«. Međutim, čamovanje ga nikad nije napustilo. On će svojoj čami da poručuje u tekstu *Trava u snu i na javi:* »Igračka sam, čamo, — o začami makar jedared i bez mene! — Ja sam igračka, i ja sam onaj koji se s njom igra, s tom lutkom od kučina, od krpa«. To je »bolest najgora«: »Čamo s rukama od peska i dima, na žalovima tvoga dlana ja sam kažiprstom ispisivao, u dugoj svojoj tuđini, sudbinu nevidljivih zvezda, udaljenih ljudi, puteve morskih struja, kretanja vetrova! / A sad, šta ćemo sad, čamo? — Noge su ti od usijane jare, oči — večernje. Mrgodna, sa tvoga čela biju u podne crne Sunčeve kiše ... Zašto se sa mnom maješ? Zar ne vidiš, čemerna, da će tek posle tebe i mene zapevati još nesvanule zore« *(Malo vode na dlanu).*

u toj savršenoj adekvaciji *stvar — reč — stvar* ovog zatvorenog kruga, sve je uistinu *zasvođeno,* sve je kuća i njen moćni svod (sve *pamćenje kuće u kući),* ali sve je i *čama* u toj kući, u toj smirenosti. Ima mira, ali ima i osećaja bezizlaznosti (da li je mir tamo gde je bezizlaznost?), jedne pomirenosti u apatiji, u ovoj čami koju neposredno otkriva (imenuje) reč, sa duboko prigušenim očajanjem koje ne protivureči ovoj smirenosti, onako kako zatvoreni krug, ili *izvesnost* u njemu, ne protivureči miru elegijske jadikovke, već se upravo njime izražava. Kao da je trebalo stići, Dedinčevim korakom i putanjom njegove sudbine, u ovaj zatvoreni krug u kome apsolutno (»javna ptica«) nalazi svoju smrt, i u kome biće ulazi u svoje »pomračenje«, u svoju »daljinu«, u tamu punu hladnoće, da bi se tek tu našlo izmirenje s jezikom i da bi tek tu, u tome pomračenju bića, u njegovoj tamnosti, bila uistinu mogućna jasna (jednoznačno-svetla) reč: *gde je tama za biće, tu je svetlost za reč: biće u tami je biće jasnih (svetlih) reči.* Kao da je, uistinu, bilo nasušno ovo zatamnjenje bića, ili zatamnjenje apsolutnog, u kome je biće kao u *Javnoj Ptici* biće u »plamenu bez smisla«, da bi Dedinac stigao *u ovu pogruženu smirenost smisla jasnih reči,* u ovu jednosmislenu jasnost, u tu smirujuću ubogost reči svedenih na jedno značenje, u taj tekst koji, s onu stranu jezičke tame bića, — u vanjezičkoj svetlosti apsolutnog, u požaru koji spaljuje svaki smisao, u policentričnosti smislova u kojoj stvarnost ne može da dođe do svoje reči, — ima svoj oblik i svoju koherentnost. Pitanje se produžava i ovde, ali pitanje na koje ima odgovora, koje je zato jedno pseudo-pitanje, jedna čista gramatička forma i sredstvo Dedinčeve poetike (pronađene na ustuk »priviđenjima«), i koje je čak formalno utoliko naglašenije ukoliko je prividnije, ukoliko je to samo jedno privid-pitanje kojim se zaista ništa ne pita. Ako je forma pitanja izvanredno prisutna u Dedinčevom sabranom delu (toliko da je njegova pesma, najčešće, gotovo nezamisliva izvan ove forme), to je zato što ova *egzistencijalna formalizacija pitanja vodi posebnom isticanju sintaksičkog modela pitanja,* pa otuda (i uvek kao u pokušaju da se zavara rđava savest pred egzistencijom koja, uvek u pitanju, *traži* pitanje i biva — jeste — samo pitanjem) kod njega čitava jedna kavalkada pitanja, što iz stranice u stranicu padaju, jedno za drugim, ali koja su prividna: ili svojevrsna forma odgovora (sudbinski odjek na ono što se već zna, i iz čega izlaska nema), ili funkcija poetizacije i sredstvo za razigravanje teksta, sasvim uprošćena forma kontrapunkta do koga ovde, u sve vlasnijoj jednoznačnosti i jednosmernosti, teško

dolazi.[64] Možda je sva razlika između nadrealističkog Dedinca, iz *Javne Ptice*, i ovoga potonjeg, koji ne samo što s nadrealizmom nema nikakve veze već mu se osnovnim svojim mentalnim stavom i direktno protivi, upravo u tome: što *Javna Ptica* traži ali ne nalazi odgovor na pitanje, raspaljeno apsolutnom žudnjom koja njenog vernika dovodi u pitanje (pa se on, na samoj granici potpunog gubljenja, pita o tome: ko je, odakle je, u čemu je i gde je ta »javna ptica«), a što se ovde, u poznijim Dedinčevim pesmama u kojima nema apsolutne žudnje niti apsolutne problematičnosti u njoj, na pitanje unapred zna odgovor, čak i onda kada se verbalno poriče mogućnost odgovora. *Kućevnost* ovoga pesnika je pre svega (i najsudbonosnije) u ovom njegovom nagonu za nalaženjem što bržeg i što efikasnijeg odgovora, u nagonu koji ga je, u mladosti, ispunjavao očajničkom nadom u mogućnost neposrednog izraza, ili nadom u mogućnost neposredne reči (i ta neposredna reč je neka vrsta brzog odgovora: ona je *odgovor na pitanje šta je stvar)*, i koji će Dedinca uputiti folklornoj lirici.

Ono što je ovog bivšeg nadrealistu uputilo folkloru, to nisu vračanja i folklorna mađijanja, ona nadrealnost koju će tamo, u novije vreme srpske poezije, drugi pesnici da potraže: tih

[64] Otuda će se valjda javiti i *dijaloška forma* u nekoliko najznačajnijih časova Dedinčeve poezije (posebno u nekim pesmama iz zarobljeništva, i u tekstu *Trava u snu i na javi)*: uvek se pita, ali uvek se i odgovara. Nema nijednog nesavladanog pitanja. Dedinčeve pesme komponovane u ovoj dijaloškoj formi kao da su nastale u traganju za nekom kantatom, ili oratorijumom; ali one su samo mogući povod za tu kantatu i za taj oratorijum, a ne i njihovo ostvarenje u jeziku: nema ovde prilike za dublje raspevavanje glasova hora i glasa pojedinca, jer je dramatičnost zadržana na površini, površnošću pitanja, ovim njihovim svođenjem na puku formu gramatike ili jedne iscrpene, i sasvim zastarele, poetike: »Odakle nam dolaziš, oblače crni?« *(Đurđevska pesma);* »Možda me dete čeka, tuđe, il žena neka? / ili vrisak u mraku i prozor s kriškom hleba? / — / O, da li me zapljusnu nebo . . . ili orosi more? / Ili se plamena utvara u gorskom jezeru kupa?« *(Pesma koju peva usamljeni putnik);* »Zašto? Zašto je nebo noćno, zašto je bogatije i jače od zemlje / od zemlje ove bez zemlje, / od zemlje ove gole?« *(Noćna pesma u Crnoj Gori; Kroz suton, na putu za Žabljak);* »Ko bolje od zvezde Danice i od Sunca poznaje . . . / ko pre njih ustaje / da vidi glad ovu i silinu? / Ko pre jutra popije mleko, modro i gusto, / s durmitorskih katuna?« *(Noćna pesma u Crnoj Gori; Svanula je zora iznad Durmitora);* »Objavi se, molim te, zoro! / Zašto si mi utavnila, zašto si mi začamila? Šta je s tobom?« *(Trava u snu i na javi);* »Da l' se to vulkan budi, il' jezde kola zvezdana?«; »Zašto su ti šume poginule, / il' su kamene? / Zašto su ti vode usahnule / s likom junaka? / Zašto nemaš hlada nijednoga, / zemljo opaka? / . . . / Je li šuma zašumela / il' se kamen, pod korakom, jekom odaziva?« *(Zvezda mi se zazorila).*

vračanja malo ima u Dedinčevoj lirici, ali i kad se jave ona se javljaju kao i u izvornom duhu mađijanja, — ne u žudnji za iracionalnim, već sasvim suprotno (i kao u svakoj magiji), upravo u smeru protivnom nadrealizmu: u žudnji za nalaženjem rešenja, za nalaženjem odgovora ili spasonosnog leka.[65] Dedinac je, zato, neuporedivo bliži osnovnom opredeljenju subjekta magije od pesnika koji u magiji traži Noć a ne volju za rasvetljenjem, oslobađajući jezik magije od njegovog namenskog značenja (onako kako retku metaforu u epskoj poeziji oslobađa od obilnih *objašnjenja* koja joj redovno slede, ili kako »zaboravlja« odgonetku zagonetke ovoga poslovičnog empirizma i racionalizma), ali on je *vračar koga su vradžbine napustile,* ili travar koji ne zna kako deluju trave već samo ima veru u njih, ali veru koja spasonosnu lek-travu ne nalazi, pa zato nalazi i *strah od trave* (tačno onako kako je nalazio strah od kosmosa). On ne opšti sa travama, onako kako ne opšti sa zvezdama patrijarhalno-folklornog kosmosa. Trava za njega nije spasonosna trava. Otuda, ona i ne može da opstane kao čisti simbol spasa. Ona je u svome značenju, u svojoj »volji« dvosmislena, kao što je i Dedinčev kosmos dvosmislen. Ona je obećanje spasa, ali je i zlonamerna jer spas ne daje. Trava kao lek jeste lek pun otrova: trava je ovo obećano dobro, ali ona je i opasnost. To je trava-spas, ali i »pas-trava« ili »zver-trava«, ona koja »kao pseto oko mog doma zapomaže, i usamljeno cvili . . . Ne vetar, nego trava«, koja » . . . skiči i zloslutno zavija. I teško diše. Pa se na vrata penje. / Kad joj kroz brvna doviknem da se utiša — nek

[65] Ne u žudnji za snovima nego, suprotno, u žudnji da se »snovi odmore«, kao već na samim Dedinčevim počecima: »A ti / ne misli noćas na mene / da vrata mirno zatvorim / da malo snove odmorim« *(Pesme ranog ustajanja, 11).* Ove »priproste« reči nose u sebi dubinu, a dubina im je od protivurečnosti: to je vera u magiju, koju obnavlja ljubav (misao na mene ne dozvoljava mi da zatvorim vrata), ali to je, istovremeno, i želja da se vrata zatvore, želja koja, posredno, i utoliko značajnije, otkriva moć magije. Zatvoriti vrata, to je ovde — »odmoriti snove«, i to kao nekoga drugog: moji snovi, to nisam ja; ostajem negde *izvan* tih snova. To je žudnja za mirom, koja odbija san, i koja ga upravo tako »pospoljašnjuje«, pretvarajući ga u neko drugo, i samostalno, biće: nije li jedino ta žudnja mogla, preko ove eksteriorizacije snova, da dođe do ovoga zaista jedinstvenog stiha: »da malo snove odmorim«? »Odmoriti snove« (makar »malo«, — a u tome »malo« je, istovremeno, i žarište »priproste« bezazlenosti, i priznanje, opet posredno, o snovima koji jedva da ikad prestaju), to znači izaći iz kruga mađijanja. Kada ide u magijski folklor, Dedinac ide kao čovek ugrožene kuće i kućevnosti: on je, i tu, onaj »čovek na prozoru«, koji pokušava (uzaludno) da zatvori prozor.

prestane da laje! — za časak samo umukne«. Ona ume da »tužno — kako tužno! — zaječi«, da bude »kao sestra«, »kao dragana« (»pa mi sanjivo, kao dragana, tepa — htela bi pesmom svojom — sad opet setnom — da me uljulja«), ali to, u stvari, dok tvrdi kako će ga izlečiti, »dan mu potkopava«, pa se zbog toga mogu da čuju »urlici trave. Ne vetra. I ne noći«.[66] Ta trava što je kao »ranjena vučica«, što »luduje« (». . . luduje melem-trava; oko kuće mi obleće, i na prag staje«), ta trava što »bolesno stenje, i jaduje«,[67] ume ovde, po udesu banalnosti za koji vezuje Dedinca njegova žudnja za spasom, i njegova vera u moć nemoćnih, konvencijom ubijenih reči, da bude ne jednom »bledozelena« (to će u ovom tekstu Dedinac u nekoliko navrata da naglasi), a sva tajanstvenost njena, koja je od ove dvosmislenosti njene »namere«, njenoga »bića«, iscrpljuje se, u tekstu, ovakvim oglašavanjem trave za vučicu, za psa, za zvera, u povišenoj patetičnosti rečenica što se *pletu* oko ovakvih mesta, u patetičnosti koja je tu utoliko neumitnija ukoliko je dublja Dedinčeva nemogućnost da se prožme ovom dvosmislenošću, da ta dvosmislenost trave-psa propeva kroz njega jezikom dvosmislenosti, i višesmislenosti, kao u *Javnoj Ptici.* Ako je trava, u tekstu *Trava u snu i na javi,* van svake sumnje najtamniji, najdvosmisleniji simbol do koga je Dedinac, posle *Javne Ptice,* došao, dvosmislenost tog simbola ne prodire u samo žarište jezika koji ostaje jednosmislen i jednolinijski u samoj svojoj biti, i čija racionalnost, čista kao suza, nije ni jednoga jedinog trenutka bitnije ugrožena: alternativa lek ili otrov, spasenje ili zlodejstvo, osnovni je *model* po kome se obrazuje tekst, kao u nekome kruženju, rečenicama neugrožene racionalnosti i čija patetičnost je, ne jednom, iznuđena veoma brižljivo probranim i »vođenim« rečima, sa pažljivo izbalansiranom frazom koja sve zaokružuje, gde svaki subjekt ima svoj predikat, i svaki predikat svoj subjekt, i gde umetnute rečenice, čak i kad su donekle proširene, ne znače opasnost da se zaluta nepredvidljivim putevima asocijacije, već se ta nepredvidljivost asocijacije potpuno onemogućuje, a rečenica se nastavlja, sasvim pribrano (iako trava-pas laje na pragu!), tamo gde je bila, za časak, prekinuta.

Dejstvo simbola u lirici posle *Javne Ptice* je minimalno, a često i neznatno, jer ti simboli ne znaju ni za ovu i ovakvu

[66] *Trava u snu i na javi*
[67] U istom tekstu.

dvosmislenost za koju zna njegov simbol trave, u tekstu *Trava u snu i na javi.* Oni nose sa sobom svoj ključ, — dešifrovani su, zaista, davno pre Dedinca, tako da ih on ima (i upotrebljava) kao simbole-znake, a nemaju oni njega kao izvori slućenog ali nedoslućenog odgovora. Simbol je, osim u slučaju »javne ptice« i, delimično, u ovome slučaju »trave«, kod Dedinca nešto razrešeno, onako kako je i reč, u svojoj suštini, razrešena (pre njega, i bez njega), jedan sadržaj koji je iscrpen i koji je, s onu stranu ma kakvog kolebanja, postao *prosti znak.* Zbog toga u tekstu Milana Dedinca on nije jezgro duhovnog i jezičkog napora, *i pokreta* u tom naporu (kao ono što je obećano, ali nije dato, i što se osvaja, s naporom, da bi tek bilo osvojeno), već je to *razrešeni znak bez moći izazova, bez ikakve provokativno-tvoračke dvosmislenosti.* Ta jasnost simbola, ta njihova razrešenost, čini ih *slepim tačkama* u Dedinčevoj pesmi: ništa se oko njih istinskije ne stvara, ništa ne potiče iz njih. Oni ostaju *na površini znakova,* u jasnosti sveta koji je bez tajne, jer je našao odgovore u ovim znacima, tako da rečenica ne ide linijom stvaranja simbola već dolazi posle njih, onako kako Dedinac dolazi posle Meseca, Kumovske Slame, Velikih Kola, Zvezde Danice, pa čak i posle Sunca, koje je opsesivni njegov simbol i koje traje, kontinualno, kroz čitavu njegovu liriku. Kosmos Milana Dedinca ostaje pre njega odgonetnuti kosmos, a asocijacije, koje ovaj pesnik nalazi u tom kosmosu nedejstvenih, krajnje »pročitanih« znamenja, ovih jasnih simbola koje je u *znake* pretvorio još folklorni melos, a za njim srpski romantičar, veoma su skučenog registra, i često iznuđuju banalnost. Od Sunca (koje Dedinac ne prestaje da piše velikim početnim slovom), on očekuje pre svega da se *rodi,* to je Sunce koje on *čeka,* — ili ka kome on *pruža ruke,* — jer je to Sunce zarobljeno u konvencionalnoj viziji simboličke i sintagmatske banalnosti. To je Sunce oko koga »od iskoni kruže ognjene planete«, ono koje »mačem jutarnjim od zlata« (tu su, dakle, za volju svepobedne konvencije, i mač i zlato) *rastavlja* tminu od tmine, Sunce koje, istina, ume »na šamiji modroj« da bude »krupni rumeni cvet« . . . »za kojim se bolnik maša da ga otkine«, ali, neizmenljivo, i posle tog pružanja ruke *bolnika* za Suncem, ono *»upravlja«* (doslovce) danom i obzorjem mračnim, ono *vodi* »oluje i oblake«, ono čak »kišu daje« i (kao da se duh konvencionalnosti ni time ne može zadovoljiti) ono *deli* »godišnja doba«, a nadasve je, i nepovratno, to »Sunce od Istoka«, Sunce iz animizma zemljodelske, agrarne psihologije, koje je *»gospodar od* krilatih ptica i *od* riba posred

jezera i mora, / *od* svih zveri i ljudi«, Sunce za koje će Dedinac pitati: »ma šta li toliko na Rudnim Gorama radi? Da li rude kopa? Da li gvožđe i čelik kali?«, postavljajući mu pitanje-prekore: »Zadocnelo, zašto nas toliko dugo u tami ostavljaš? / Zar svaki gorski potok moraš da čuješ? Zar svaki beli oblutak, na dnu pomamnih voda, moraš da vidiš? Sunce, mi te ozebli čekamo! / S kim se to igraš, Sunce nevidljivo, po Džinovskim Gorama češkim, dok mi ti pružamo ruke? Da l' zlatnim zracima češljaš Ribecalove kose, a nama ovde je hladno? I najmanju iglicu bora, opalu, zar moraš da obasjaš?«[68]

Ako je stilizacija u ovakvim Dedinčevim trenucima izvanredno osetna, to je zato što je asocijativna moć sasvim slaba, ali na mahove i ništavna: zato što je negacija slaba, što je njen »uje d« izostao, što nema iskušavanja »plamena bez smisla«, koji je plamen apsolutne negacije, ali koji je, takođe, i jedini plamen asocijacije: *negacija asocira,* ona protivurečno povezuje, dok »sagoreva«: Sunce kao »gotov«, definitivan simbol, sa onu stranu negacije, jeste bez plamena. To Sunce nije »plamen bez smisla«, nego smisao bez plamena: ovaj »definitivni« smisao, koji ne dozvoljava stvaran asocijativan rad. Gde je simbol ovako definisan, tu nema asocijativne slobode: smislu je potreban besmisao, da bi mogao da se kreće. Kreće se jedino ono što je protivurečno. U kosmosu »gotovih« Dedinčevih nebeskih tela, između Sunca, Meseca i zvezde Danice, nema stvarnoga kretanja, u stvarnom njihovom odbijanju i privlačenju: ima zato praznine, kao i u kosmosu Dedinčevoga teksta: između Dedinčevih reči su, kao i između njegovih nebeskih tela, veliki *hijatusi,* daljine i oštra razgraničenja, odsustvo stvarnijega, povezujućeg, dodira, *razređenost,* hladni dah samoće, a patetični gestovi Dedinčevi, kao i njegov sentimentalizam, kao da su tu nametnuti ovom nemogućnošću asocijativnog kretanja. To je *stilizacija, kao spoljnje* kretanje, ili stilizacija kao prividno kretanje u kosmosu »gotovih« simbola: u kosmosu bez negacije, ili u egzistencijalno apstraktnom kosmosu: u kosmosu Sunca i Meseca neposredovanom egzistencijom.[69] Najčešće, Milan Dedinac je u tom kosmosu

[68] *Šleska rapsodija od jutra do sutra*

[69] Stilizacija je, i kod Dedinca, *kazivanje gotovih stvari,* kojima nije potreban jezik i koje, u svojoj završenosti, odbijaju stil kao stvaranje stvari, upućujući na manir. Taj manir se ispoljava: 1) svesnim *korišćenjem* ponavljanja reči, čime se nekadašnji životni udes (u *Javnoj ptici)* pretvara u jedan način pisanja, 2) bacanjem glagola na kraj rečenice, čime kao da se *odlaže svršetak*

kao nekakav egzistencijalno apstraktan, opšti *(uopšteni)* Čovek između Sunca i Meseca: čovek neke neposredovane kosmičnosti. Čak i u zarobljeničkim pesmama, gde je stigao najviše do egzistencijalne zbilje, ta zbilja, sa svim svojim tvorački dragocenim »nebitnostima«, »akcidentalijama«, kao da se zamrzava pod ledenim Suncem ovih »gotovih« simbola, toga iscrpenoga simboličkoga stvaranja: to je nekakav apstraktan čovek, pod apstraktnim Suncem i apstraktnim Mesecom, opšti čovek, ili *shema* čoveka, usred ovoga shematizovanog kosmosa. Njega shematizuje ovaj tvrdo definisani simbol, koji strogo određuje liniju

kome rečenica, u ovome završenom svetu, vrtoglavo stremi (ovoga već ima u poemi *Jedan čovek na prozoru:* »Od vriska svoga rođenja ja sam samo sve dalje i dalje *kružio,* i bacao se i lomio, i na gorućim, neukroćenim stopalama stolećima i noćima *išao,* i svake večeri među neka nova, sva uglačana Sunca, usijana i ogromna, uzvitlana u prostoru, ja sam *sišao,* i ljutim senkama *prolazio,* i u krvavo sam blato *ronio«,*i 3) *naglašenom upotrebom inverzije* noseće i prateće reči, čime se poetizuje proza duboko prožeta racionalizmom čiste konstatacije: »Još planeta *naša,* u obrtanju *svome,* nije prinela Suncu dno *ovo morsko,* rapavo od peska i šljunka. Još mu ponudila *nije,* na hladnom dlanu (za jedan topao zračak, za krišku Sunčevog hleba!), drevno korito *ovo* Glečera *skandinavskog,* što se nekad u vlazi i kroz kvartarske magle, pod vatrom kosmičkih tela, srušio *potmulo ovde« (Šleska rapsodija od jutra do sutra).* — Osim ovih oblika poetizacije posebno je uočljivo Dedinčevo pribegavanje nekim oblicima govornog jezika, i to *za izraz uzbuđenja.* To je *gle,* koje je on, najčešće, ubacivao usred rečenice, da je prekine, i tim prekidom *uznemiri* njenu liniju, koja neodoljivo teži jednoličnosti (» . . . i sad — gle opet! — ta ista bledozelena boja prostrta svuda u beskraj«; »Budim se, a iz mog tela, gle, svetlost sama izvire«), i to je govorno *ma,* poglavito vezano uz *ko, šta, gde, kakav, da li (je li),* tako da mu je funkcija da naglasi dramatičnost situacije u kojoj se postavlja pitanje (da dramatizuje to pitanje: »Ali kakav je to, ma kakav je to dim što mi na usta bije?«; »Ma kud bi još da skitaš: niko pobegao nije ispod visokog neba!«; »Ma je li iko ikada imao snove bez vatre?«; »Ma da li stvarno ne znaš da ja više i ne pamtim kada je trnova grana na mom ramenu poslednjom željom ocvetala?«; »Gde si? Ma gde si bila?«; »Ma čija je to senka, u ovom času, na upaljenom prozoru bila?« — Ne traži ovo *ma,* ili *gle,* biće koje biva rečenicom, ali je na nju nesvodljivo, i koje provaljuje zato okvire pismenosti, nego ga traži ta savršeno pismena rečenica, koja je obolela od jednoličnosti onoliko koliko je pismena (onoliko koliko je odvojena od bića), kao funkciju svoga razigravanja. Dedinac je vanredno oprezan, i pismen (nedramatičan, i monoton) u toj opreznosti: njegova *pismena opreznost,* koja *»niže«* reči, u stanju je, ne jednom, i samo nebo da pretvori u hartiju (» . . . Reči sam u pesmu nanizao. Istiha je kazujem i prenosim u pisanku koju sam na put poneo. Mirisna svetlost i plavilo senki ogledaju se u belini hartije, pa mi se jutros čini da nebom samim, ovim uskovitlanim, ovu pesmu pišem«, — *Noćna pesma u Crnoj Gori),* ali upravo zato su joj strani svi oblici govornoga jezika: ono *ma,* ili *gle,* koje je cezura u pismenosti, jer je cezura u preciznosti izraza, to *ma* i *gle,* kao uzvik usred govora, kao prodor neizrecivog u izricanje, *ma* i *gle* koje bi i samu

verbalne mašte, čineći je predvidljivom sve do njenoga poricanja, uranjajući u dosadu (u »čamu«) apsolutno predvidljivog kao onoga što se, u stvari, samo ponavlja. Njega apstrahuje nemoć negacije, ili ovaj gotov simbol koji ostaje *izvan* teksta, onako kako ostaje *izvan* egzistencije: on nije tamno jezgro teksta, ona uvek potencijalna stvarnost, koju taj tekst tek treba da ostvari (tako da je tekst *stvarno* egzistencijalan, jer je ovo stvaranje simbola, u samosaznavanju egzistencije, ili u egzistenciji kao u samome tom samostvaranju), već ono što je ostvareno, i što onemogućava instinkt stvaranja, osuđujući na umor, iz kojeg se

hartiju da pretvori u nebo »uskovitlano«, ono što proždire sve, a ne samo reči. To je pokušaj da se, posredstvom oblika govornoga jezika, dođe do »uskovitlanosti« koje nema u ovoj oprezno-jednoličnoj pismenosti: nije to »uskovitlanost« koja iznuđuje ovo *ma* i *gle*, nego je to jednoličnost koja bi tim *ma* i *gle* da dođe do nemira, ali koja im ostaje neizlečivo tuđa, pa je zbog toga sve govorno tu nužno spoljašnje-usiljeno, očita stvar stilizacije, jemstvo manira. Naročito je to slučaj sa Dedinčevim *Ah*, koje je on isto toliko voleo da baci na početak rečenice koliko da ga, pažljivo odvojeno zarezima, uglavi među dve reči, i koje je neumorno ispisivao od ranih svojih pesama i *Javne Ptice* (u njoj, možda, i najviše) do poslednjih svojih pesama: »Ah, skiči, skiči sestra za bratom umrlim« *(Pesma ranog ustajanja,* 10); »Ah, samo do plasta tog u noći« *(Noćna vračanja,* 4); »Ah, izvor! izvor se u gori otvara, i već gleda!« *(Noćna vračanja,* 4); »Ah, natrag hoću!«; »Ah, prva ptica prnu kroz nebo otvoreno!«; »Hoću, motrim, ah motrim kuću zelenu«; »Ah, opet nekakvo veče!«; »Ne ostavljaj / Ne napuštaj me. Ah, nemoj!«; »Kućo, ah, ja, ja ću da te spasem«; »Ah, ptica, ptica! ne hte sa grane da odleti«; »Ah, ja sam stao!«; »vodo, vodo, ah vodo!«; »Ah, ko da ga nosi, vrelo, Sunce« *(Javna Ptica);* »ah, krv je iz njih u rukovanju u šake drugova istekla«; »Ah, što se svi ti naslagani putevi na tabanima mojim . . . «; »Ah, vetar!«; »Ah, vetar! Vetar!« *(Jedan čovek na prozoru);* ». . . i sluti da olistali bagrem, nad svojim opalim plotom, nikad, ah, nikad više ugledati neće«; »ah, svi, svi bi se sužnji nasmešili u ropskom ovom kolu« *(Đurđevska kiša);* »Ah, drevna kiša!« *(Na kiši,* uvodni tekst); *»Kiša,* ah kiša izbrisala je sve boje!« *(Kišna pesma);* »Ah, sini, sini Sunce« *(Slovo o nebeskim dverima);* »Ah, ti si živa!« *(25. jul 1941);* »nikad, ah nikad Morava protekla ne bi između ovih žica« *(Šlesko bdenije);* »Ah, ko je toliko moćan« *(S bolesničke postelje);* »ah, celac se prostro u beskraj!« *(Lelek oluje);* »Ah, ja bih otada samo zvezdana stada snivao«; »Ah, koja me to ruka bacila nemilice« *(Balada čoveka koji je usnio mreže);* »Ah, zašto? Zašto ih danas nema?« *(Opasna igra;)* »Ah! kiša!« *(Pod suncem i mesecom);* »Ah, ruko otežala od radova u polju«; »Ah, zora zakasnela zar neće još da sviće?«; »Ah, plove svetom daleko« *(Zapisano na oblacima, po morju i mramorju; Pesma koju peva usamljeni putnik);* »Ah, sve su, sve su zvezde u tami sakrivene« *(Maslina u jesen);* »Ah, da se samo razmane!«; »Ah, zora kad drvo svali« *(Noćna pesma u Crnoj Gori; Noć, na pragu jedne brvnare);* »Ah, kiše, kiše, sve su oprale« (isto; pesma *A kada je došao dan);* »curi, ah, guši se, krklja« *(Malo vode na dlanu; Pristup);* »Ah, trag mu je lepši od strune ljudskog glasa«; »Ah, otkud zvono?« *(Malo vode na dlanu);* »Ah, grdan vetar bez krova nad glavom!«; »Ah! prvi put večeras u ovom prozoru!« (isto; *Prvo viđenje).*

biće javlja kao iz daljine, svetlosnim signalima slabog intenziteta, osuđeno isključivo na poeziju (ili samo poetičnost) tog bića kao zagluhnutog sopstvenom daljinom. Rečenica Dedinčeva, čiju veliku sporost ne mogu da umanje povici ni patetični gestovi (kojih je gotovo bezbroj u Dedinčevom sabranom delu), stvarno i ne duguje sebe asocijaciji, kao stvaranju onoga što još nije stvoreno (kao udruživanju onoga *još* neudruženog: šta je asocijacija ako ne udruživanje?), već ovome umeću stilizacije kao umeću *uživljavanja* u ono što je već stvoreno. To nije rečenica-otkriće, nego rečenica-potvrđivanje (ili rečenica-varijanta i variranje) već otkrivenog sveta. Tako i reč, u ovoj rečenici, nije reč-otkriće, koja se ne bi mogla predvideti, koja je iznenađujuća i mogućna samo u rečenici kojom se kazuje, gde dolazi do svoga jedinstvenog i neponovljivog kvaliteta kojeg nema izvan konteksta te konkretne rečenice, već je to *reč starija od rečenice i od nje savršeno nezavisna,* kao što je i simbol Sunca, kao »gospodara od krilatih ptica i od riba«, starije od Dedinčeve rečenice. Sunce se ne rađa u toj rečenici, neodvojivo od nje, već je to *Sunce koje postoji nezavisno od ove rečenice,* Sunce koje je u samoj reči *Sunce* isto toliko koliko i u ovoj rečenici, Sunce kao vrhovni gospodar iz primitivne mitologije, iz prvobitnog animizma kome Dedinac tu pokušava da se vrati, da mu se saobrazi i da se saživi sa njim, tako da je jezička i stilistička forma ovde odlučno, i neizmenljivo, u znaku ovoga prilagođavanja Dedinčevog nečemu bezmerno starijem od njega, kao što je to ovo Sunce, tog *prilagođavanja koje je stilizacija,* ispisivanje ovog arhaičnog *»od«* (»gospodar *od* krilatih riba«), sa nadom da će arhaično Sunce da se objavi iz tog predloga arhaične, preživele sintaksičke forme, i sa usiljenošću koja je utoliko veća ukoliko je ova vera manje opravdana: ukoliko je manje Dedinac u ovome *»od«,* Dedinac u kome duša tog agrarnog, zemljodelskog animizma uzaludno pokušava da vaskrsne, *čistim ponavljanjem* njenih reči i sintagmi, onako kao što uzalud Ribecal, iz legende, pokušava tu da vaskrsne.

Nema u Dedincu ovog arhaizma, ali *nema ni osvedočavanja u njegovu neponovljivost, nema patnje u tom osvedočavanju,* nema sukoba njegovoga duha, i njegovog stvarnog egzistencijalnog iskustva, sa željenim duhom i neponovljivim svetom. Ako je jedna takva težnja (za vaskrsom prvobitnosti, za povratkom njoj), tražila svoje iskušenike, žrtve i junake u isto ovo doba kada je progovarala i kroz Dedinca, — i to ne samo kao težnja za lepotom predela prvobitnosti već, neuporedivo dublje i

sudbinskije: kao težnja za obnovom mentalnog stava te prvobitnosti, — ona je neumitno upućivala u dramu, u tragediju ili komediju svoje neostvarljivosti kao neponovljivosti ovog stava, kao nemogućnosti povratka ovoj prvobitnosti, i tek je kroz tu dramu (tragediju ili komediju), kroz osvedočavanje u neumitnu *grešku,* u neizbežna odstupanja od obrasca ideala, i *kroz sukobe* pesnika sa sopstvenom svešću i sa sopstvenim jezikom, ona posvećivala u poeziji.[70] Kod Dedinca ima ove težnje, ali nema ovog sukoba, *nema greške i odstupanja koji razdiru svest,* nema ni drame ni humora, nema iskušenja pred formom arhaičnog »gospodara od krilatih riba i od ptica«, nema sukoba njegove svesti (sa njenim aktuelnim jezičkim normativima) sa svešću ugrađenom u ovo *»od«,* tačno onako kao što nema sukoba sa vokativom »bolno drago«, koje on izgovara prosto ga *ponavljajući* a ne izgovara u sukobu sa njim, tu gde neki takav vokativ, kao »bolno drago«, iz romantizma,[71] može da bude »izgovoren«

[70] Pokušaj ponavljanja jednog istorijski iscrpenog mentalno-verbalnog stava (i njegovoga obrasca) jeste stvar nemirenja sa istorijom, izraz nepristajanja na istoričnost svakoga takvog stava. Taj pokušaj, koji se javlja sa onom istom neumitnošću koja je u jezgru samoga nemirenja sa istorijom, neumitno posvećuje u nemogućnost ponavljanja ili u »grešku« kao u jedinu stvarnost ove žudnje za ponavljanjem. »Greška« je jedina forma egzistencijalno autentične anti-istoričnosti; »greška« je u jezgru zavade »hermetičnog« Momčila Nastasijevića sa aktuelnim jezikom, zavade koja će, u najvišim trenucima ovoga pesnika, da preraste u njegovu tipično asketsko-mističarsku zavadu sa jezikom uopšte, putem žudnje za »gluhotom« kamena; »greška« je u samome srcu burlesknosti nemogućne »sinteze« epoha i njihovih jezika, u poeziji Rastka Petrovića (u pesmi *Putnik,* pre svega), u groteskoj humornosti njegovoga simultaniteta, do kojeg je on došao putevima neo-varvarskog pokušaja poricanja istorije i istoričnosti. Milan Dedinac ne zna za »grešku«, ali zato zna za stilizaciju, u koju fatalno vodi ponavljanje bez »greške«. Kada on pita svoju zoru: »Zašto si mi *utavnila,* zašto si mi *začamila?* Šta je s tobom? /. . ./ Zašto si me ostavila da *jadujem?«* *(Trava na snu i na javi),* onda se on, prosto, *stilizuje,* po obrascima patrijarhalno-folklornoga govora, u koji je zagledan kao u neko magijsko ogledalo. To je privid-govor, ili *lažan* govor, jer je ljubav za patrijarhalno-folklornu reč tu jača od ljubavi za zoru, tako da se ta reč odvaja od zore (od egzistencije), kao božanstvo koje je iznad i izvan svega, ali koje je, zbog toga, — kao svako božanstvo, — *prazno.* Nema »greške«, ali nema ni stvarnosti: to je anti-istoričnost bez egzistencije, kao ovo »iznad« i »izvan« egzistencije; i to je lažni povraćaj onoga »utavnila« ili »jadujem«: lažni ili nemogući povraćaj patrijarhalno-folklornoga sveta bez »greške«, izvan i iznad kontrapunkta sa tekućim jezikom tekuće egzistencije.

[71] Ono koje će, u obliku dozivajućeg »jadno drago«, da bude mrtvo još u poeziji Sime Pandurovića i Disa, pesnika aseksualnosti koja ženski rod pretvara u srednji rod.

samo kroz ovaj sukob sa njim. Dedinac piše o svome »čelu bolnom« ili, čak, o svojoj »tihanoj ruci«, bez ikakvog prizvuka nesporazuma duha njegove sopstvene egzistencije sa ovim rečima, kao da su te reči zaista njegove, *i kao u nekom predubeđenju da je čitav naš jezik zaista neposredno naš,* bez napora i ovakvih sukoba, bez drame, bez imperativa na osvajanja uvek iznova, prosta stvar nasleđa, jedna *svojina* kojom možemo raspolagati kako nam se hoće,tako da takozvana obnova jezička kao da nije ono što jeste: najdublji problem egzistencijalni, problem egzistencijalne obnove, kao obnove egzistencije uložene u te reči, i koja je od njih neodvojiva, već problem *stilskog opredeljenja i umeća,* prosta stvar programa apriornog životnom iskustvu, i koji, prethodeći njemu, njega jednostavno apstrahuje, ali zbog toga apstrahuje i samo Ja koje ovako izgovara te reči, najčešće ne izgovarajući sebe, Ja koje s lakoćom, bez drame, bez komedije i tragedije, može prosto da ispisuje izraze i reči »šarna duga«, »pesma tavna«, »bolno drago« (kao vokativ), »da se mašim konja vrana«[72] »zora zazorila«, »na putima nedohodima«, »očekuju Sunčev ishod, a ja inokosan«,[73] »noć vrana«, »i timora noći ove«,[74] »rane da mi izvida«,[75] »alem zvezdane krune« (zvezde Danice),[76] »Zar ću jadom da je razgovorim?«,[77] »nevidovni glas stoleća«, »luča sunca«, »jošte«, »većem sluti«, »slavnog Sunca dan rođenja«,[78] isključivo zato što je maksimalno apstrahovano Ja, *jedna u najvećoj mogućoj meri apstraktna egzistencija koja jedino može da »pristane«, s lakoćom, na ove reči,* jer u njoj nema konkretnosti koja bi im se neumitno protivila, ne nalazeći sebe u njima. Ta reč odvojena je od egzistencije, ona je *izvan nje,* i zbog toga je (i kod Dedinca) jedna *vrednost po sebi,* ili jedna lepota po sebi, reč lepa sama sobom (gotovo neka apriorna lepota) zato što nije *naša* reč, što nije reč svakodnevne prakse, što se, svojom smrću u toj praksi, odvojila od nas, neka *reč po sebi a ne reč za nas,* i neka lepota koja kao da se nalazi u toj njenoj po-sebnosti. Tu, gde je Dedinac pisao: »Ni s morem ne drugujem. Otuđilo se od mene, *polje neverno«,* ili gde se ispovedio: more ne dođe »da

[72] *Zašto me uznosiš*

[73] *Šleska rapsodija od jutra do sutra*

[74] *Pesma koju peva usamljeni putnik*

[75] *Zora mi na prozore lupa; Zapisano na oblacima, po morju i mramorju* (datirano: *1939).*

[76] *Verna senka;* u istom ciklusu (datirano: *Avgusta 1951).*

[77] *Zvezda mi se zazorila;* isto (datirano: *1940).*

[78] *Trava u snu i na javi*

me razgovori i oveseli«,[79] ima tragedije našeg usamljivanja pred smrt, ali ta tragedija ne dolazi do svog izraza, već kao da se gubi u ovome »polje neverno«, u samome *gestu* kojim se ta reč uzima, kao ova vrednost po sebi, vrednost kojom se ovde biće ne iskazuje, već kojoj se ono *sklanja,* gubeći svoju autentičnost izraza u ovom *predumišljajnom,* po sebi vrednom izrazu »polje neverno«, koji je po sebi lep jer nije izraz naše svakodnevnosti, onaj koji dolazi do lepote samo pesničkim naporom, a koji je izvan te lepote neprimetan, i u savršenoj anonimnosti, onako kako je jezik, uopšte, u svakodnevnoj praksi, anoniman, i kako tek pesnička svest, u sukobu sa rečima (kao u sukobu sa određenom normativnošću), uspeva da izvuče reč iz anonimnosti i da, uopšte, dovede do svesti o jeziku.

Izuzeta iz prakse, ova reč je *vidljiva,* reč kojoj ne treba pesnički napor da bi došla do ove svoje vidljivosti, jer ju je smrt učinila vidljivom, *smrt a ne pesnik,* ali tako da u njoj nema pesnikovog umiranja i pesnikove smrti. Kada je ovaj pesnik, u dubokoj sumornosti, pisao o svojoj neprolaznoj *čami,* o svom čamovanju: »Ja znam, leka mi od tebe nema: ni u vodenici, pod kapljama omaje, ni u vodi sa devet raznih brodova, boljko neiscelna«,[80] ova »boljka neiscelna«, iz patrijarhalno-folklornog i, potonjeg, rano-romantičarskog stvaranja, — ta »boljka« koja je umrla već sa Vojislavom Ilićem, — ovde dolazi po svoje pravo, kao što sve ove reči nekadašnjeg živog govora traže svoje vaskrsnuće iz smrti, ali »Uzaman! . . . Kad nema ovde truda. Nema kupine i drače, nema hajdučke trave ni osušena pelena da varnicu prihvati, oganj da ostane. Da se sačuva vatra. Vatra u kući«:[81] nema u sintagmi »boljka neiscelna« *bolesti* M. Dedinca, koji nije ni u njoj ni u »devet raznih (?) brodova«, ni u »kapljama omaje«, ni u »vodenici«. Ta reč ovde nije obnovljena (obnova njena zahtevala bi sudar sa jezičkim idiomom žive egzistencije: ironiju i humor), već *jednostavno produžena,* ali ne iz smrti natrag, u govor, da se združi sa ostalim rečima i s njima da podeli anonimnost iz kojih tek pesnički rad, kao esencijalni rad u egzistenciji, može da je izvuče na videlo, već iz smrti u ovu lepotu reči po sebi, bez pesničkog rada, izvan egzistencije, prostim »izborom« koji pretpostavlja, međutim, u takvom tre-

[79] *Odlomak iz povesti — Malo vode na dlanu: Pristup* (1964; sa posvetom: *Za Marka Ristića;* u knjizi *Poziv na putovanje).*

[80] *Malo vode na dlanu: Prvo viđenje.*

[81] U istom tekstu.

nutku egzistencijalno neizabiranje Dedinca u Dedincu, malaksavanje jezičkog napora, tako da tu reč pripada više stilizaciji nego egzistenciji, i više poetičnosti nego poeziji, reč jednog izraza koji je utoliko »uspešniji« ukoliko je manje *stvaran* izraz, ili ukoliko je pitanje, koje treba da potraži odgovor kroz tu reč, manje stvarno i manje apsolutno pitanje. Dedinčevo okretanje folklornoj lirici, u dalekom odjeku na Branka Radičevića,[82] i u saobražavanju obrascu tužbalice, — pre svega crnogorske, na trenutke čistim prepuštanjem njenom obrascu, i pastiširanju,[83] a na trenutke tragično istinskim saživljavanjem leleku tužbalice, njenom *pripevu,*[84] — jeste okretanje duhu kuće i kućevnosti, kao osnovnome duhu ove lirike, onome koji ovde traži *jovu, kovilje* i *maslačak* i jelu stolara i *kačara* onako kako traži kuću.

U jednom trenutku napisaće on: »Ni jove, ni kovilja, ni maslačka, ni jele koju vole stolari i kačari, ni graba, ni vrbe — nego je vetar samo mete . . . Ah, grdan vetar bez krova nad glavom! Vetrina bez kuće i kućišta«,[85] ali tu nema ove »vetrine bez kuće i kućišta«, kao u doba njegove apsolutne žudnje što ga je bacala pravcem apsolutnog pitanja, bez odgovora; tu ima kuće: čvrsto zatvorene rečenice, u znanju odgovora na svako pitanje, i čiju mrežu nikakav vetar ne može da podere, pa *to nije haranje vetra po svesti i tekstu, već ova rečenica o vetru koja preživljava, pažljivo ispisana, svaki vetar.* Pesnik koji je gubio kuću u apsolutnoj žudnji *Javne Ptice,* gubeći telo i gubeći jezik tamo gde ga je ta apsolutna žudnja bacala pred apsolutno pitanje o »javnoj ptici«, ovaj nadrealist naći će se ovde u svetu u kome je »javna ptica« mrtva, u krugu izvan pseudo-jezika pseudo-simbola »javne ptice«, u krugu definitivnog simbola i definitivne reči kao u krugu pitanja na koje se unapred zna odgovor, tako da

[82] Iz *Tuge i opomene.*

[83] *Pesma gonjenog druga: Zvezda mi je zazorila.*

[84] *Malo vode na dlanu, Pristup:* »Išao sam crnom šumom / među stablima od ćumura (još jedanput . . .) / — / nosili me crni vetri / Jedra crna / (još jedanput . . .) / — / Brodio sam morem crnim / po valima od katrana / i bacao crne mreže / da ulovim ribe crne / crne zvezde / (još jedanput) . . .« *Pripev* iz tužbalice je osnova ovoga »još jedanput« koje, četvorosložno, ima snagu sudbinskog udarca; krajnja jednostavnost slika, sazdanih od malog broja elemenata, adekvatna je boji *crnog* koja ovde, kao boja usuda, sve proždire. (Ali će i tu Dedinac požuriti u pastiš: posle jednoga kratkog: »Na javi sam!«, predaće se on na volju rečenici iz folklornog stvaranja, koja ga privlači, ali u kojoj ga nema, pa ona znači čistu usiljenost i prekid izraza: »Ako snivam — usta mi se na zatiljak okrenula!«

[85] *Malo vode na dlanu: Prvo viđenje.*

to pitanje ne samo što nije apsolutno pitanje, ili pitanje o apsolutnom, nego je uistinu pseudo-pitanje, kao u figuri *slovenske antiteze* folklorno-patrijarhalnog duha, brzom pobedom odgovora nad pitanjem:

Da li ono dva Sunca nebom jutros igraju
ili se jedno samo u jezeru nebeskom ogleda?
Ne, nisu to dva Sunca koja nebom igraju,
niti se jedno samo u jezeru nebeskom ogleda.

Na Istoku se Sunce već davno pomolilo,
a Zapadu se Mesec još nije priklonio

(Đurđevska pesma). Instinktom samoodbrambenim, koji traži kuću kao likovanje savršenog identiteta, ili kao ovaj krug koji se stvara sigurnim odgovorom na svako mogućno pitanje, i koji je ovo čisto poricanje pitanja, M. Dedinac je posegao za slovenskom antitezom, koja je negacija pitanja *(kvaliteta* koji je istaknut u pitanju, njemu suprotnim kvalitetom), ukoliko nije čak i čisto ignorisanje pitanja (jer se kvalitet, koji se ističe odgovorom, ne nalazi u neposrednom odnosu sa kvalitetom istaknutim u pitanju), ali u kojoj je bitno, uvek, ovo zatvaranje kruga linijom pitanje-odgovor, trijumfovanjem odgovora. Kod Dedinca, to će biti pitanje, kao u slovenskoj antitezi, u formi »nije-nego«, ili u formi pogodbenog »da je«, »da nije«, kojom se na isti način (i čak sa još većom efikasnošću), utvrđuje ono što jeste i što je, kao takvo, već bilo dato, što je starije od pitanja, ali je zato starije i od same pesme, i od ma kakvog iskušenja; tako je, u ovoj formi »nije-nego«:

Nisu se rastvorila ovde nebeska srebrna vrata,
nego je oblak pao na ljude i šumu četinara.
Ne kruže nebom nad nama Velika kola od zlata
prepuna vrelog klasja i sunčanog žara

(u pesmi *Zašto me uznosiš),* ili u formi pogodbenog »da je« (u istoj pesmi):

Da jezde krcata žitom Velika kola nad nama
ne bi nam trpeza bila ovako gola i gladna.
Da se prosula s neba zvezdana Kumovska Slama
zar bi nam postelja bila toliko tvrda i hladna?,

ili, najzad, u formi »da nije«, kao u pesmi *Šlesko bdenije:*

Da nije još ove noći
da nam sećanje ugasi i mutne ove žudi,
da nije još ove noći
nikad ti, druže, ne bih mogao doći,
zalud bi čekala moj korak da te iz samoće razbudi!

Tu nikada reč ne dolazi u iskušenje: njen kvalitet, dat pre pesme (i kao u rečniku), ovde nije ugrožen (stavljen u pitanje) njegovim suprotstavljanjem nekome drugom i suprotnom kvalitetu, jer tu nema onoga stvarnog pitanja koje jedino može da odvede ovome iskušavanju suprotstavljanjem suprotnih kvaliteta (onoga iz pitanja i onoga iz odgovora). Tu *nema metafore* jer nema stvarnog pitanja. Već u poemi *Jedan čovek na prozoru* javiće se ova forma odrečnog odgovora, kojim se jedna stvar afirmiše poricanjem druge stvari (tako da taj odgovor, kao objava stvari, počinje odrečnim »ne«, ili »nije«): »To nije moj dah u meni nego sve tuđa odisanja«, i ta forma produžiće se, u različitim vidovima, sve do poslednjih njegovih pesama: »Ne san. Ni vetar. Ni pas nije. Nego trava, istinska«.[86] U tome ukrštanju »nije-nego« kao da se najavljuje mogućnost metaforičkog usložavanja, same metafore kao dinamičke sinteze što se ostvaruje kroz sukob međusobno suprotnih kvaliteta, ali do te metafore ne dolazi onako kako ne dolazi do ovog sukoba, ili kako se taj sukob bez razrešenja (i kao u nekoj infinitezimalnoj formi »nije-nego-nije«) ovde brzo razrešava, likovanjem ovoga »nego«. Sa Dedincem, posle *Javne Ptice,* mi smo izvan svake dvosmislenosti i, pogotovo, izvan svake višesmislenosti. Trava, »istinska«, jeste trava jer nije san, vetar, pas: u tome što jeste ima prećutanog i onoga što nije, i što ovim sistemom eliminacije kao bitnim sistemom govora, biva asocirano, kao ono »negativno« trave. Ali do metafore, kao do ovog sjedinjavanja suprotnih kvaliteta (onoga što nije u onome što jeste, i onoga što jeste u onome što nije), u jednoj trajnoj negaciji, kod Dedinca ne dolazi nikako: kod njega nema *zadržavanja* procesa ove eliminacije, tako da bi došlo do međusobnog ukrštanja kvaliteta »nije« i kvaliteta »nego« (kvaliteta *san, vetar, pas* i kvaliteta *trava),* već se ova eliminacija vrši velikom lakoćom i velikom brzinom, kao

[86] *Trava u snu i na javi*

u svakodnevnom opštenju, i to tim više što je veza po suprotnosti (ili unutrašnja datost jednoga kvaliteta u drugom, njemu suprotnom) veoma slaba, što su ti kvaliteti izvanredno udaljeni (»pas« — »trava«), a što sačuvana racionalnost (odgovor unapred znan) ne omogućava metaforičko sjedinjavanje tih krajnje udaljenih kvaliteta, kao u nadrealizmu, koji je najudaljeniji od jezika standardizovanog opštenja jer je najudaljeniji od moćne eliminacije. Kod Dedinca je efikasnost ove eliminacije velika, često veća no i kod pesnika koji su ostali potpuno izvan iskustva nadrealizma, i ono što njega približava svakodnevnom govoru, to nije fraza, i nije sintaksički model, već ova lakoća eliminacije onoga što »nije«, ili lakoća izbora, lakoća s kojom se stvar usaglašava s rečju. Trava tu odviše lako jeste trava, *put trave do »trave« je skraćen,* put ove jednoznačnosti ili punog identiteta u toj jednoznačnosti, savršenog identiteta ove reči svakodnevnog opštenja brze eliminacije onoga što nije na dnevnom redu, i što se zato odbacuje u brzoj orijentaciji: reč »trava« u Dedinčevoj pesmi označava travu s najvećom mogućnom efikasnošću, kao u rečniku, tako da u *travi ne ostane ništa što nije od trave.* Može da se ponavlja, samo na prvom stepenu poređenja: »Ne san. Ni vetar. Ni pas nije«, i da se time dozove izvesna *poetičnost* (koja je tu nesumnjiva), ali san, vetar, pas ne prodiru dublje u svest koja traži travu, ne bacaju je u stvarna iskušenja, ne suočavaju s opasnostima gubljenja i zaumlja, koje su opasnosti, međutim, jedini put stvaranja nove verbalne stvarnosti, tako da je sve to *formalna drama formalnog iskušenja, tu gde je egzistencija u pitanju onako kako je samo pitanje u pitanju,* i jedan *formalizam u govoru onoliko koliko je formalizam u egzistenciji,* onaj formalizam koji počinje tamo gde prestaje sukob između reči i stvari, gde pitanja padaju u prividnost, gde je izvesnost odgovora (savršenog znanja svega, savršene »jasnoće«) svojevrsna »forma« stvarne duhovne prividnosti ili prividnosti egzistencije svedene na ravan idiomatske sintagme.

Tu zaista *za pesmu ima teksta jer za biće nema apsolutnog:* umiranje apsolutne žudnje je rađanje teksta ili koherencije. Umesto heterogenosti potencijalnih (a neostvarljivih) smislova, dolazi homogenost, umesto razaranja — sinteza, umesto atematske lirike tematski i motivski strogo određena lirika (ne pesma-vetar, već pesma-kuća), ali, takođe (i kroz sve to), umesto sveta »boje« jedan »svet od crta«: boja je tamo gde je heterogenost, gde je složenost smislova, gde je višesmislenost u simbolima i metafori. Boja je usud, neumitnost složenosti, *sama ta*

složenost kao »java« koja je višestrukost smislova, i uvek potencijalnost koja nikad neće naći svoju »jednu« reč, i »jedan« duhovni i duševni kvalitet; sa smrću jave, — kao sa smrću ove složenosti i heterogenosti, — umire i boja: to je jednoznačnost linije, motiva, reči, kao u Dedinčevoj zarobljeničkoj lirici, ali i kao u kasnijim njegovim pesmama u kojima nema boje jer nema jave: umiranje snova je, i tu, racionalizovanje jave i (samim tim) njeno *strukturiranje,* njeno svođenje na nekoliko ovakvih osnovnih linija i na nekoliko osnovnih, prototipskih odnosa što se stvaraju između njih, njeno pretvaranje u »svet od crta« koji je, pred kraj svojih iskušenja između kuće i stihije, ovaj pesnik bio otkrio kao svet svog kraja: »Ni slutio nisam da s umiranjem jave i snovi lagano prestanu . . . i da pri prestajanju snova i zbilja sama izgubi boje — u linije se pretvori. A u svetu od crta — mesta mi nema«.[87] To pretvaranje jave u »svet od crta« je umiranje sna: tu nema boje jer nema sna, bez koga ni java ne može da dođe sebi.

[87] *Malo vode na dlanu: Pristup.* — Ova duševna *grafika,* u kojoj linija ima prevlast nad bojom, i koja strukturu crteža, linijama izvanredno svedenim, konačno pretpostavlja *boji sna,* ima tragično značenje u Dedinčevoj zarobljeničkoj lirici. Ona je tu egzistencijalno duboko opravdana. Može se pretpostaviti (i to upravo na osnovu konkretnog duševnog iskustva sadržanog u Dedinčevoj poeziji iz zarobljeništva) da sećanje, kao ovaj akt samoodbrane bića osuđenog na ništavilo, kao očajničko vraćanje istom motivu, u kome se traži pribežište kao u krovinjari pod udarcima nepogode, uvek i neumitno strukturira: ono teži što većoj preglednosti onoga što želi (kao taj poslednji krov nad glavom) da sačuva, onoga što ponavlja, i zato teži uprošćavanju: nema sećanja koje ne uprošćava, akt ponavljanja je akt uprošćavanja, ili akt u službi modelu kao sistemu čiji osnovni elementi obnavljaju uvek iste odnose među sobom, zanemarujući sve što je izvan tih odnosa, što je po sebi individualno, čista posebnost ili slučaj, ali i sve što je od vremena i u vremenu kojeg nema izvan individualnog kao onog što je neponovljivo i što, smrtno u toj neponovljivosti, poriče nepromenljivo kao samo večno. Sećanje traži apstrahovanje svega što se javlja oko tih osnovnih linija modela, i što bi moglo da odvede preteranoj složenosti kao lavirintu heterogene stvarnosti. *Sećanje hoće kost bez mesa,* ono što je osnovno (liniju, »crtu«), »svet od crta« a ne svet boje. Ono hoće Dedinčevu zarobljeničku »priprostu pesmu«, i jedino pristaje na nju, jer hoće »priprost« svet, kao svet ove savršene pojednostavljenosti. Dedinčev zazor od nadahnuća u egzistenciji ovog čoveka-skeleta, zavijenog u poderano ćebe ili u šinjel nesuđenog vojnika, nalazi svoje tragično opravdanje: sve se tu neumitno sužava, sve uvlači u sebe kao u sopstvenu školjku, pokretom kojim se neodoljivo ponavlja pokret tela ovoga uniženog čoveka, i sve se svodi na ono *osnovno.* Tu ima suze, u ovom svetu bezbojnosti, u svetu iz koga još potresno stiže Dedinčev glas:

U grudima mi, pod krpama, sleđena suza treperi,

ali njoj se nikad neće dozvoliti da postane suza-požar, toj suzi koja se »pod krpama« zadržava, onako kako se čuva čistota linija ovoga »sveta od crta« i njegova pesma što može biti samo »priprosta« pesma ove krajnje svedenosti.

Sve je jasno, i sve je bezbojno u svojoj jasnosti. Nema više muke govora, kada se »pljuje« za svako slovo, za svaku »nepotpunu« reč, nema nepotpunih reči: umesto njih, javlja se jedna savršeno »potpuna« reč, koja gotovo idealno pokriva stvar, koja je savršeno usaglašena sa njom, ali zato što je to maksimalno racionalizovana stvar, jedna apstrahovana stvar, kao stvar u rečniku. Tu se *jezik vraća rečniku u kome, međutim, ne može biti jezika:* ponekad, javiće se tu, između dva zamiranja razloga govora, i jedna lakoća izražavanja, ali lakoća koja je od ovog lakog nalaženja reči i stvari, putem apstrahovanja svega, u svetu u kome stvar ima reč onako kako pitanje ima odgovor, u svetu definisanoga Dedinčevog »nije-nego«, u tome zatvorenom krugu u kome, međutim, nužnost govora zamire. Ova lakoća izražavanja ostaje lakoća pronalaženja reči i stvari, pronalaženja koje kao da je izvršeno pre pesme i čije vreme se zato ne podudara sa njenim vremenom: ako Dedinčev govor upoznaje tu lakoću oticanja, on je upoznaje u sve većem opadanju svoje nužnosti. To je jezik duha koji ne zna više za nesporazum stvari i reči, za slepa mesta bezizlaza i kolebanja, ali koji zato više ne zna ni za punu koncentraciju jezičkog napora kao napora ovog progledavanja i izlaska iz kolebanja. On ne zna za gustinu i za intenzitet onako kako ne zna za nesporazum između reči i stvari, za *nesporazum koji je jedino jemstvo unutrašnjeg intenziteta jezika.* Jezik je ovde totalno dat pre pesme; pesma nije traženje jezika i uvek novo njegovo stvaranje. Ona je pesma jednog *gotovog* jezika, ili jezika kome ne treba pesma da bi došao do sebe. Ovo znanje jezika pre pesme i van pesme ugrožava nužnost pesme kao stvari duha koji nema jezik i koji ga zato pesmom traži. Odsustvo izvornih metaforičkih trenutaka je izraz ovoga odsustva jezičkog napora i napona, stvar ove lakoće u izmirenosti stvari i reči, ove *pismenosti* Dedinčeve, ove potpune »korektnosti« izražavanja koja je neumitno prožeta umanjenim intenzitetom jezika. Poezija nije u intenzitetu jezika, kao u intenzitetu sukoba reči i stvari, ili u intenzitetu pitanja kao neznanja odgovora, već je ona u poetizaciji već znanog odgovora (savladanog pitanja, znane reči).

Dedinac je *majstor poetičnosti,* ali i njena žrtva: poetičnost njegova na mahove dostiže blistave trenutke, ali ti trenuci duguju sebe ovoj poetizaciji kao govoru pesme s onu stranu bitnog jezičkog stvaranja, i posle tog stvaranja. Poetizacija je, i kod Dedinca, govor jednoga već izabranog jezika i jednoga već razrešenog sukoba između reči i stvari, ne govor kao izabiranje već govor izabranosti, koja ne teži govoru nego ćutanju, jedne

stvorenosti koja je, u najboljem slučaju, *odjek* stvorenog. Otuda je Dedinac suštinski deskriptivan: osuđen na izraz onoga što već jeste, što se dogodilo, i što zahteva opis onoliko koliko uskraćuje učešće u svom stvaranju. Čak i melanholija njegova, čak i njegova ojađenost koja ga je neprestano vraćala pesmi kao »molitvi kukumavki«, pesmi-jadikovki usred »mrtvaje« volje, javljaju se ponekad kao usud ovoga duha znanja, i *pasivnosti* u tom znanju, ovoga duha stvorenog jezika koji kao da još samo može da odjekuje na svoje sopstveno, ali završeno, stvaranje, a *usporenost* u ritmu, koja je u pesmi ove ojađenosti (u toj pesmi-odjeku) veoma velika, jeste od ovog neznatnog razloga govora, od ove pasivnosti u znanju, od trijumfalnog a znanog jezika (u znanoj sintagmi, u idiomatskoj definisanosti, u svemoćnoj racionalizovanosti). Tu ne može biti dublje (metaforičke) koncentracije u jeziku, sukobom znanog i neznanog, pitanjem koje vodi metaforičkoj koncentraciji onako kako dovodi u pitanje odgovor i postojeće *modele* jezika kao forme određenog odgovora koji je dat, ali koji više ne zadovoljava duh, i zbog toga je s onu stranu te unutrašnje koncentracije, jezik upućen na spoljašnost, na deskriptivnost, na opisivanje događenog, a često i na pričanje u stihu, na Dedinčevu *baladu* koja je između lirike i naracije,[88] između ove pune jezičke koncentracije i odjeka na nju, između unutrašnjih ključanja duha i njihovih spoljnih manifestacija, jedna *lirizirana narativnost umora i sumornosti* koja zna za lakoću onako kako ne zna za teškoće sukoba duha i jezika, ali koja, — usred ovoga sveta pomirenih reči i stvari, kao usred sveta rečnika u kome svaka stvar ima reč, ali u kome zato nema jezika već samo pretpostavke za njega (koji počinje tamo gde prestaje idealnost rečnika kao idealna nađenost reči u stvari, tamo gde je traženje reči za stvar, na osnovu postojećeg, ali u svesti o njegovoj nedovoljnosti i u nemirenju sa njim), — može svakog trenutka da se prekine, kad je govor, u toj izmirenosti

[88] U prvom redu to je *Balada čoveka koji je usnio mreže,* koja nosi, na čelu, stih Branka Radičevića, iz *Tuge i opomene:* »Nje više nema — to je bio zvuk«, ali u čijim stihovima (u strofama četvrtoj, petoj, šestoj i sedmoj): »Ja se sna sećao nisam koji sam onda usnio«, »Ja san upamtio nisam, al ruke se sećah njene . . .«, i, posebno, onim u trinaestercu: »Dodirom ruke njene nestade sna za tren. / Sna se ne sećah više, al' pamtih dodir njen«, u tipično Dedinčevom ritmu, kao da ima *sećanja* na Disa, iz pesme *Možda spava* (»Ja sad jedva mogu znati da imadoh san«, »Ne sećam se ničeg više, ni očiju tih«. — Dis, pesnik *Poginulog doma,* iz rata, 1916, je i u naslovu Dedinčeve proze *Nad poginulim domom,* objavljene prvi put u drugom izdanju knjige *Pesme iz dnevnika zarobljenika broj 60211.)*

reči i stvari, upućen zamiranju onako kako je upućen čistom *fiksiranju* stvari, putem od rečenice ka reči, a ne putem od reči ka rečenici, i putem od reči ka ćutanju.

Ovo ćutanje nije samo između dve knjige Milana Dedinca, ili između dve njegove pesme, nego je i u samoj njegovoj pesmi, u njenom biću koje je na samoj granici nužnosti govora, zatočeno usred strogo definisanog sveta, osuđeno na duševnu i verbalnu apatiju, na zamiranje tvoračkog nagona i verbalne energije, gde se poezija naslućuje ispod reči, i ispod konvencionalne sintagme i metafore, gde je ona duboko unutrašnji pokret koji kao da pokušava da se oslobodi od poetizacije i njenih poetičnosti, i blesne na mahove, kao obećanje, ali se ponovo gubi u tim poetičnostima. Ako je Milan Dedinac, pomno odmeravajući svaku reč na svome dlanu, i *usklađujući* reči u gorko-melanholične ritmove svoje rečenice što otiče lako, ali nepovratno, bez dubljih trenutaka sudara i drame bića i jezika (u kojima bi se to nepovratno njeno oticanje *zaustavilo,* makar za časak), uspevao da dođe do slutnje ove duboko skrivene poezije, to je ipak *podvig, sasvim nesvakodnevan: podvig prizivanja poezije usred savršeno prosvetljenog sveta savršeno projašnjenih odnosa reči i stvari, gde su minimalni razlozi govora i gde su zato minimalni uslovi poezije.* To je *poezija pesničkog ili jezičkog minimalizma,* poezija tražena, slućena i gubljena u prostoru minimalnih uslova za nju, usred bezvoljnosti bića koje se našlo u vremenu posle stvaranja (i posle vremena), poezija osiromašenosti i obespravljenosti, i čija svetlost, sasvim daleka, i sasvim slaba, kada se javi u kratkim pauzama između dva intervala pažljivo izbalansirane fraze, gori tragedijom ovog duboko potisnutog i uskraćenog bića. Tekst ove pesme je usklađen i uravnotežen, ponekad čak izuzetno spretno organizovan, a osnovna misao dosledno je sprovedena (sa čestom upotrebom lajtmotiva i nosećeg refrena, koji su jemstvo tekstualnog jedinstva pesme), ali ta tekstualna ostvarenost, — koju će, po nepisanom ali već posvećenom pravilu, antologičar da pretpostavi nedostižnosti i neostvarenosti (neostvarljivosti) *Javne Ptice,* — postignuta je odbijanjem ovog pesnika da učestvuje u krizi jezika koja je u osnovi izvesnih stihova njegovih ranih pesama i, u prvome redu, njegovoga vrhunskog trenutka, poema *Javna Ptica,* i koja i čini tu poemu neotuđivom od poezije nove epohe pre svega kao ove epohe krize jezika ili krize jednoga određenog odnosa prema jeziku, jednoga mentalnog stava koji se iskazuje kroz taj odnos. Ta kriza jezika tražila je u Dedincu svoju dramu i samu svoju svest, na

putu ka novim mogućnostima govora, kao ka novim mogućnostima postojanja, i ona ga je u trenutku ushićenja i očajavanja *Javne Ptice* našla, ali on joj se, posle ove »anti-poeme«, posle te poezije koja je sebe jedino mogla da potraži kroz anti-poeziju (a ne samo kroz anti-poetičnost), nikada više nije čitavim bićem odazvao, onako kako se više nije odazvao izazovima iz epohe te poeme, kroz najdublje sukobe žudnje i jezika, stvari i reči, kuće i stihije, sina (ili brata) i vratolomnika. On je tim iskušenjima suprotstavljao svoje liriziranje naracije, svoj deskriptivni jezik poetičnosti, folklornu reč rođenu u preistoriji ovih iskušenja i, što je još sudbonosnije, mentalni odnos subjekta ove reči prema jeziku. Njegova pesnička evolucija, koja se razvija od atematske poezije ka savršeno tematski organizovanoj pesmi, i od aritmije ka potpuno uravnoteženoj ritmičnosti, ne ide putanjom iskustva krize jezika, već se ona razvija smerom upravo suprotnim — smerom odbijanja ovoga iskustva. Tom iskustvu Dedinac je jednostavno suprotstavljao ignorisanje i, kao da uopšte nije prošao kroz njega (kao da nije prošao kroz vatru *Javne Ptice),* on mu je suprotstavio mentalni stav folklornog i romantičarskog pesnika prema jeziku, pesnika beskrajno dalekog od ove krize, pesnika koji ne zna za neusklađenost reči i stvari i, u njoj, za pretnju »afazije«, koja nije samo zaborav jezika već zaborav jednog modela usklađenosti reči i stvari, zaborav jednog modela usklađenosti čoveka i sveta (i čoveka sa čovekom, u njemu samom). Branko Radičević, koga je Dedinac u nekoliko trenutaka pokušavao da dozove (posle Crnjanskog), dozivan je ovde pre svega kao obrazac određenoga mentalnog stava, onoga melanholičnog blagoglasja koje zna za smrt samo kao kraj života, i kraj čoveka, ali ne i kao smrt u samom duhu, u usklađenosti reči i stvari, čoveka i njegovoga jezika, jezika i sveta. To je asonantnost u jeziku koja, ni ovde, ne može biti drugo nego asonantnost čoveka i njegovih reči, i to je konsonantnost u samim rečima kao projekcija usaglašenosti reči i stvari. Naslućenom rascepu između reči i stvari, krizi jezika kao krizi samoga odnosa čoveka i njegovoga sveta, Milan Dedinac suprotstavljao je mentalni stav jednoga Branka Radičevića, ili onaj iz obrasca i ritma crnogorske tužbalice, ili osmerac koji će se u njegovoj lirici javljati u kolebanjima između šesterca i sedmerca (kao zakržljale svoje forme), da bi mestimično blesnuo u svoj svojoj neposrednosti, ali to suprotstavljanje nije vodilo sukobu sa duhom tih obrazaca, sukobu kojim bi oni jedino mogli, u svojoj neponovljivosti, da zaista postanu činjenice živoga duha, onoga koji je već prošao

kroz crnu »školu« »afazije« (a ne samo kroz »školu« nadrealizma), onako kao što ni njegovo prizivanje folklorne reči nije izazvalo nikakav sukob i zato je tu reč pretvaralo u svojevrsni *ornamentalni i dekorativni element*. Zbog toga su na površini ove izvanredno odnegovane pesme, koja je uistinu delo duge elaboracije, dugog i pažljivog ispitivanja poetskog *učinka* do kojeg se može doći kombinacijama određenih (već definisanih) kvaliteta reči, često taj otvoreni ili prigušeni osmerac (kao sedmerac), i šesterac, dok je u najdubljoj njenoj dubini umor i pasivnost, ali i onaj ukletnik na čijem pragu laje zver-trava ili onaj čovek logora, što se vuče među žicama, usred apokalipse

[89] On se izgrađuje, pažljivo (i uvek s istom sporošću), od kratkih stihova, a ti stihovi stalno ga vraćaju početku, onako kako se i nadahnuće vraća svesti o svome razlogu, kako se san vraća sećanju i ovaj čovek kući, ili kako se, kroz sve to, jezik vraća ćutanju (kao u pesmi *Pod Suncem i Mesecom):*

7 6 7 6
Zar senku svoju gledaš / da li se i ovde, / oko stopala tvojih, / lagano okreće, il
5 7 7
'Mesec pratiš, / što svu Noć s nebom celim, / nad glavom ti preleće?
7 7 7 4
Šta ti tu radiš, druže, / na mrtvom ovom pesku / što ga kiše i Sunce / zalivaju?
6
Na peščanom sprudu
6
ja ležim oboren.
7
Ja sam u ropskom krugu

u gvožđa zatvoren.
7
Otrgli me od kuće
6
i sad sam samo rob.
8 8
I znam šta me čeka ovde, / kad kiše postanu ljuće,
7 6
sa one strane žice / brojem zakićen grob.
7 5 8
Zemlja moja bezmerna, / zvezda daleka, / kroz noć me besputnu vodi,
8 2
i već se pod njenim sjajem, / s bolom, /
7 8
ne pod tuđinskim svodom, / u logoru ovom sniva.

jednoga sveta i jednoga humanizma, apokalipse koja se, mutno i neartikulisano ali nezadrživo, pokušavala da objavi svesti upravo »afazijom«, upravo zaboravom govora kao samom smrću iluzije o jednom obliku korespondencije čoveka sa samim sobom, ili kao smrću sklada između čoveka i njegovog dotadašnjeg jezika. Sve tu pokušava da se uzajamno podržava i čuva: reč i stvar, stih i osnovna misao pesme, vezama koje su i jasne i izvanredno kratke, jer drugačije ne smeju biti. Dedinčev stih može da dostigne izvanrednu dužinu, ali ta dužina je prividna: ona kao da zahteva, u sluhu, i to dok se ostvaruje, *da bude razbijena* na niz kraćih stihova, kao na niz kratkih rečenica koje zahteva kuća uvek, ne mireći se sa dugom rečenicom kao sa opasnostima stihije koja odande vreba. Dedinčev dugi stih nosi u svojoj osnovi kratku rečenicu, on se samo prividno baca u beskraj, kao što ovde sve samo prividno izaziva opasnost a stvarno se vraća svom početku.[89] Pamćenje, bez koga nema kuće, zahteva ovaj kratak stih; ono ne dozvoljava zaborav i pustolovinu (koje nema bez zaborava) dužinom sveta i dužinom stiha, niti lavirintima reči i stvari, sna i jezika: ono hoće kuću a ne »vetrinu bez kuće«.

Dobri Dimitrijević

Posle stihova koje je štampao sa Živkom Jevtićem i B. L. Lazarevićem,[1] Dobri Dimitrijević otkrivao je revoluciju, učeći se da izgovori ime *Maćedonija*, u pesmama koje je objavio u prvoj svojoj posebnoj knjizi, *Golema žalba* (Kruševac, 1940).[2] To su stihovi nejednake snage, i pod velikim pritiskom retorične patetike koja, mestimično, zavodi u novinarsku frazu, i, ne manje, u simboličku banalnost, ali u kojima ima izvornog doživljaja, u časovima kada je Makedonija, sa svojim pečalbarstvom i snom o oslobođenju, dublje obuzimala Dimitrijevića, i kada je on uspevao, makar samo na trenutke, da se odupre talasima ove retoričnosti i da se približi stihu koji, svojom neposrednošću, podseća na so i hleb makedonske sirotinje: »Maćedonijo, /kada ti napisah ime / zaplakah se«,[3] ili (sa većim, i ličnijim, ali ne manje izvornim, prenosom):

[1] *Lirika*, Kruševac, 1930.

[2] U ovoj knjizi, »koja je po objavljivanju zabranjena kao prokomunistička i zbog izjašnjavanja za priznavanje makedonske nacionalnosti« (*Beleška o pesniku*, u knjizi D. Dimitrijevića *Pehar od zemlje*, izd. *Bagdala*, Kruševac, 1970). Dobri Dimitrijević je zaista otkrivao revoluciju otkrivajući Makedoniju. Tu se on i sâm oslobađao mistifikacija velikosrpskog nacionalizma: u prvoj verziji *Pesme oproštaja* (*Južni pregled*, 1937, XI, 8—9), kojom se D. Dimitrijević oprašta od Makedonije, prva strofa glasi: »Rekli su da si bajka i bauk, / pucanj i kama, / zamka i sila. A ti si Srpstva sirota majka, / žalosna, sama, /zemljo mila!«; u knjizi *Golema žalba* stih: »A ti si Srpstva sirota majka«, zamenjen je stihom: »A ti si naroda mog sirota majka«. Osim toga, stih iz prve verzije: »Evo ga gordo, carsko Skoplje!« zamenjen je u knjizi stihom: »Evo ga belo, ubavo Skoplje!«

[3] U pesmi *Pozdrav*.

Savio sam se kao grana
i plačem nad smrću anđela u meni
koji su ti pevali

(Učiteljevo pismo sa sela).[4] Ipak, Dobri Dimitrijević (onaj koji će se produžiti, od *Goleme žalbe* sve do danas) nije u tim stihovima, kao što nije ni u retorici od kojih se oni otimaju, i kao što nije ni u ona dva jedinstvena stiha naivnosti što se venčava sa pobunom: »Zvezde su pune besa. / — Ostvariće se bela čudesa«.[5] Ova dva stiha su za Vaska, makedonskog ovčara, koji ». . . na vrhu planine / i pun mržnje i gorčine / posmatra zvezdani raskošni grad«,[6] a ne za Dimitrijevića: nema u njemu, ni u ovo doba ni kasnije, »mržnje i gorčine«, ničega od besa kojim bi se probudila »bela čudesa«.[7] On jeste pesnik čudesa, i to upravo

[4] Ovakvih stihova je u knjizi *Golema žalba* malo. Još manje je stihova u pokušaju *mitskog* doživljaja Makedonije; nešto od mutske transpozicije ličnog doživljaja ima, možda, u pesmi *Stidljivi stihovi:* »Kome se to kroz šumu, sanjivim kikotom, / smeje jelen vitorog? / Bogu, Caru? Ne meni, ne meni! / — / A, eto, od stida mlečni put rumeni! / Da mesec ne gleda / nova komitska zverstva? / — / O, ne pevajte o meni i predelima Maćedonije; / bolni smo od neverstva!« (I, još, u pesmi *Jesen*, posvećenoj *B. L. Lazareviću*, za koga je Dobri Dimitrijević pesnički višestruko vezan, i koji je, pre 1941, takođe pevao o Makedoniji: »Ja vršim nevidne radnje kao u snu — / u crno celu prirodu oblačim. / I onda u magli palim daleko sunce / i svijam svoju dušu / i svoju dušu mračim«.) Makedoniju nije doživljavao ni mitski, ni mistički: moleći Makedoniju za oproštaj što joj peva, a prožet, neosporno, mišlju da ». . . Maćedoniju bednu / bez vere i bez strasti /niko ljubiti ne sme« (*Selo Babino),* on je, u stihovima o bulkama po Makedoniji, o Kruševu, selu Babino (u kome je učiteljevao), o učiteljima i pečalbarima makedonskim, o radničkim avlijama po Bitolju, hteo da oglasi bedu Makedonije (»Maćedonija / zaboravljena skromna zemlja / u kojoj se beda i život guše / Zemlja koju pokrivam nežno / crvenom svilom svoje duše«, — *Maćedonija),* ali, takođe, i svoju veru u njeno dobro Sunce, koje će doći »putem ljubavi«: »Putem ljubavi doći će Sunce u tvoje srce / i zapaliće oganj hleba, mira i sreće / i probudiće toplo proleće / za ozeble i sirote, / za bedne i za prezrene!« (*Svetla zemlja, III).* Njegov jezik je prepun oveštalih retoričkih figura (»svete slobode žar«, — *Kruševo;* »potočić koji nemiran govori / i tihi govor što slatko žubori«, — *Selo Babino,* 1; »Silni Vardare, /. . . / Zašto si ponosan toliko — kaži nam? /. . . / Zašto juriš tako drevnome Solunu?«, — *Vardar),* njegova ritmika ponekada je ugrožena prozom novinarske fraze (pre svega u ciklusu *Svetla zemlja,* kojim je hteo da obuhvati, u četiri pesme, noviju makedonsku istoriju), ali izvorno ljudsko uzbuđenje i ubeđenje oseća se i tu, kada je konvencionalnost između njega i poezije.

[5] U pesmi *Vasko.*

[6] U istoj pesmi.

[7] Dovoljno je, da bi se ovo znalo, pročitati makar samo prvu njegovu pesmu u ciklusu *Rađanje ptica (Pehar od zemlje):* »— Oni su se kroz moj / prozor

belih (sjaj beline nikad ga nije prestao da opčinjava), ali bez besa: onih, koja mogu da se probude samo u blagosti, u osvojenoj vedrini, u ljubavi smirenoj, koja sve obuhvata »nekako belo«, pa to nije »više ropstvo mislima« i »tami«, nego neka »daleka čista visina« što se tu oslobađa:

tako te nekako belo,
tako te veselo,
devojko, volim ja.

To nije više tišina,
to nije više ropstvo
mislima, mislima, tami —
već neki beli vihor,
daleka čista visina

(Pesma njoj).[8] To »nekako belo«, ta »daleka bela čistina«, — taj ne samo najviši, nego i jedini pesnički Dimitrijevićev ideal, — javiće se, neposrednije, tek godinama kasnije, u knjizi pesama *Pehar od zemlje,* u kojoj Dobri Dimitrijević, pokušavajući da deklinira ovo »nekako belo«, pokušavao je da priđe sopstvenoj pesmi tačno onako kako je, jednoga »septembra 16-og tačno u 20 časova / na uglu / kod Nove Crkve i solitera Kule«, u Kruševcu, prišao punom mesecu nad gomilom šetača: *»nekako vazduhom /* ko plavim bregom«.[9] »Nekako belo«, ili »nekako vazduhom«, to je ona »svetla beskrajnost« u koju uvode neumrli duhovi detinjstva: »jer duhovi mog detinjstva / igre nastavljaju /dečačke /vazduh je blag / čist i lak kao izvorska voda / i moji koraci se gube / u još jednu svetlu beskrajnost / rođenu u meni«,[10] to je ona sreća koja začarava svet, pretvarajući ga u bajku: »Pogledaj — / sve oči tvoje su raskrsnice sreće / I Mrzenica selo malo okrečeno je / nebom i srp običan na zidu / blješti od duha tvog /

iskradali / pažljivo / da ne otpadne / ni list / u saksiji«. Ovim rečima dodao je Dobri Dimitrijević napomenu: »Reči starice seljanke iz Zebice o partizanima«, ali on je bio taj u kome su te reči našle odjeka (pa se zato, valjda, i zadovoljio da ih samo ustihuje, ovako, ne produbljujući ih i ne razvijajući, i prinuđen da ih osvetli ovom napomenom): on sâm, kao pesnik, pokušavao je da se kreće isto ovako *pažljivo,* da ni jedan jedini list ne povredi, i kao da nema tela.

[8] Takođe u knjizi *Golema žalba.*

[9] *List na mesečevom čelu; Pehar od zemlje.*

[10] *Svitanje; Pehar od zemlje.*

— / Neprolazan — samo tvoj dan / i svečan da možeš i u čamcu / Moravom i na kamenu sedeći — svejedno / kuda putovati i vratiti se i / ne vratiti — uvek ćeš stići / patnju da pustiš u pticu / — / nema granica ni u tebi — svuda / si u samom srcu života — kapije / od brda do brda od oblaka do / oblaka otvorene su ti«.[11] »Nema granica«, »kapije su ti otvorene«: to govori ovaj duh »svetle beskrajnosti«, koji, svakako, može da učini da srp na zidu zablešti, nadstvarnom svetlošću, ali koji spaljuje, i odnosi svojim talasima, sve: ni taj srp, na zidu, neće ostati, pa čak ni sam taj zid, čak ni mi: naše kuće, sa našim svakodnevnim »inventarom stvari«, sa nama samima, razvejaće se u ovoj apsolutnoj svetlosti kao u svetlosti apsolutne slobode.

Čovek se tu oslobađa, ali za neiskazivu, nadmaterijalnu, nadobličnu i bezgraničnu, svetlost, koja je neizgovorljiva. I sedeći ovako, na kamenu pored Morave, on može da putuje, da odlazi, da se vraća, ali samo zato što može svoju patnju da pusti u pticu. Ono: »Uvek ćeš stići / patnju da pustiš u pticu« ide iz najbitnijeg Dimitrijevića: u tome je njegova vera, u tome ugaoni kamen njegove poetike. Pustiti patnju u pticu, to je preobraziti sav svet, nadom, u tu pticu, tako da ostane, nad Brusom, na Kopaoniku, nad Rasinom, Kruševcom, samo ta ptica između sunca i meseca. To je ptica idealnosti, što počinje tamo gde prestaje patnja (tama, ništavilo), ptica »svetle beskrajnosti« koju je našao Dobri Dimitrijević kao građanin komune. U mnogo čemu blizak svom drugu iz kruševačke *Bagdale* B. L. Lazareviću, on sa Lazarevićem deli istu žudnju za svetlošću, koja će se iskazati (i kod njega kao i kod B. L. Lazarevića) kao žudnja za bajkovitim začaravanjem sveta, sa »lampom čarobnicom« u ruci, ali svetlost njegove čudotvorne lampe jeste svetlost vere građanina komune u sopstvenu budućnost: »I u šibici su mojoj upaljene / svetlosti buduće«.[12] To je vera u komunizam, koja plamen šibice pretvara u »svetlu beskrajnost« u kojoj, *već danas,* iščezavaju i dinar i ništavilo: »napraviću i / aladinovu lampu / otvoriću i / izvore preobilja / — / i zbaciću / dinar hladni sa vidika / i tada / verujem / napraviću i krila sreće / — / kad ne budem / robovao / nikakvom / inventaru stvari / upetljan u trice

[11] *Najduži dan* (posvećeno: *Maloj Reci); Pehar od zemlje.*

[12] *Svetlosti moga vremena, Pehar od zemlje.* V. ovo i u pesmi *Čovek (Građanin komune,* izd. *Bagdala,* Kruševac, 1962): ». . . pogledaj, to veliko lice / u svetlosti šibice / kada pali / cigaretu u noći / — / jedini / pobunjenik u paklu / koji ne priznaje bezizlaze«.

i kućine / — / jer neće / preostati ništa / kao moje / ništa ništa / — / osim darova za osmehe / zlatnike sunca / — / dvorac od mesečine«.[13] Plamen šibice, kojom pripaljuje cigaretu ovaj građanin komune (u svojim šetnjama po Kruševcu, ili Brusu, ali koje se pretvaraju u šetnje »onako nikuda ivicom belom / oblaka dolutalog«),[14] preobražava se u plamen ove Aladinove lampe što spaljuje dinar i ništavilo. To je *totalizacija ideala socijalne slobode: sloboda od dinara obećava se i kao sloboda od ništavila,* a Dobri Dimitrijević preobražava se u narod koji bi, njegovim glasom, ovako sebe da objavi: ». . . ja / narod / — / pobunjen / u mir / i u raj / — / na ništavila«.[15] Taj narod jeste apsolutna sloboda (ili sloboda kao apsolut), koja u »živu večnost« spaja smrt i rađanje,[16] a čovek je onaj koji slobodom »nagoni ništavilo / na odstupanje / . . . / za raj / nebo / nad paklovima«. [17] On neće samo da priđe »i smrti samoj / s podsmehom svečanim«,[18] nego hoće da premosti »i umiranja u odmaranja«,[19] da sve tamno učini belim, tako da se smrt »preda«: »I čavke — ta parčad tame / koju je polupao san jer je ne podnosi / *bele* su sada / pevaju — *i smrt im se predaje / pokorno /* u ovoj *prozračnosti* neba«.[20] Nema ništavila (nema praznog), jer »zamišljeni svet« (kao svetlost budućnosti u svetlosti šibice) jeste jedini stvarni svet: ». . . zelena vlat zemlje / drži svoju zvezdu / a ja i u praznoj ruci / — / svoj zamišljeni svet«.[21]

Nema li, zaista, »prozračnosti neba«, u ovim tako jednostavnim stihovima bezazleno-dirljivog poricanja praznine? I ne treba li ovakve Dimitrijevićeve stihove, pisane »za rašćenja u nevinosti«,[22] i da nam svaki dan bude kao »dan obećan majci /

[13] *Krila; Građanin komune.*

[14] *Leto na Bagdali; Pehar od zemlje.*

[15] *Ja narod; Građanin komune.*

[16] ». . . prelivaš život / iz bajke u bajku /. . ./ sada u živu večnost / spajaš smrt i rađanja« *(Slobodi; Građanin komune).*

[17] *Čovek; Građanin komune.*

[18] *Cveću; Pehar od zemlje.*

[19] ». . . da premostim i umiranja / u odmaranja« *(Leto na Bagdali).*

[20] *Čavke; Pehar od zemlje.*

[21] *Snaga slobode; Pehar od zemlje.*

[22] *Leto na Bagdali* (»Leto na Bagdali / to je povratak u mladost / uspravljanje / celim stasom / za rašćenja u nevinosti . . .«) — Taj »povratak u mladost«, kao povratak Bagdali, nad Kruševcom, oglasio je prvi Dušan Matić, ali tako što se Bagdala u njegovoj elegijskoj pesmi pretvara u zvuk u kome se sreću nostalgija i pomirenost, godine i lepota i, iznad svega, istovremeno i nerazlučno, *Sve i Ništa,* osećanje »Da ništa nije ništa nam bilo dano« i osećanje »I sve ti je sve

pri našem rođenju«,[23] čitati na samom početku netaknutoga još dana, za *slivanja* sebe sa tim danom, ili, možda, baš u časovima pomračenja, kada se *prazno* ruga našem »zamišljenom svetu« (ne-naša sadašnjost našoj budućnosti), i to našim sopstvenim glasom (ali koji, zato, nije više, i ne može da bude, *naš* glas), za razvedravanje, uprkos ništavilu i dinaru, čiji glasovi stapaju se, zaista, u jedinstveni glas našeg ništenja (u zatvorenom krugu dinara i ništavila: kad nam je ništavilo u dinaru, i dinar u ništavilu), izazivajući ovu čežnju da budu zagluhnuti, istim pokretom duha koji, upravo ovako, kao Dobri Dimitrijević, otkriva mi kako i u praznoj ruci držim »zamišljen svet«, bratimeći me, tako, sa travkom što drži zvezdu, otkrivajući jedinstvenost sveta moje ruke i sveta ove travke, jedinstvenost zvezde i moga »zamišljenog sveta«? Uvek, izgleda, ostajemo pomalo čudotvorci, da bismo živeli, i *već samim tim što jesmo:* u svakom plamenu šibice, koji prinosimo cigareti (između dva udarca dinara-ništavila), jeste i ova svetlost Aladinove lampe, pa makar i da za nju ne znamo ili joj se, čak, i rugamo: kako da se, u svetu ništavila i dinara, pripali i jedna jedina cigareta bez ove vere u »svetlu beskrajnost« koja razvejava svest o dinaru i o smrti? (Znači li da samo kao »besmrtan« mogu da upalim jedno jedino zrno šibice?) Ali, u Dimitrijevićevim stihovima, ova »prozračnost« je »nebo«, kao »raj (. . .) *nad* paklovima«, ili kao raj *nad* ništavilom (i smrću): potpuna apstrahovanost svega konkretno-materijalnog. Sloboda, nađena u nemirenju sa dinarom, i apsolutizovana u slobodu od ništavila, jeste sloboda »za raj«, kao »nebo / nad paklovima«: *sloboda za idealističku apstrakciju, ili idealistička sloboda kao sloboda od ništavila i smrti:* sloboda od svega materijalnog, od svega konkretno-egzistencijalnog, uvek u znaku naloga »da tugu / oslobodiš / u goluba / — / za nebo«,[24] i tako da uvek »prelivaš život / iz bajke u bajku«,[25] ali ovim »prelivanjem« revolucionarne slobode u

bilo dano«: ». . . Zaboravi na kiše i na snegove godina. / Tiho u sebi izgovori samo reč Bagdala. / Plišana kap njena pada na rane / I na nespokoje. / Ne! to ne cepa strašna zebnja ni prostore ni dane / Ni čame kad vrebaju nas i sumnje i potsmeh i bore preko svega. / Da ništa nije ništa nam bilo dano. / Da mira nam nigde nema. / Seti se još dok izgovaraš u sebi tiho reč Bagdala da nemaš / šta da čuvaš za sebe sama. / I sve ti je sve bilo dano« *(Pisano pred zoru, IV* (1951); *Bagdala,* Beograd, 1954).

[23] *Najduži dan; Pehar od zemlje.*

[24] *Večeras, 1; Pehar od zemlje.*

[25] *Sloboda; Građanin komune.*

ropstvo idealizmu: u ropstvo apstrakciji »neba«, koje zahteva ništenje svega materijalnog, neku vrstu neprestanog »premetanja« tuge u goluba, crne čavke u belu, tame u belinu, patnje u ovu pticu idealnosti, tako da i radnik, kome je pokušavao Dobri Dimitrijević da peva, u knjižici stihova *Građanin komune,* jeste onaj koji juri »preko livada / i vremena / — / dečaku pticu da donese«,[26] a nova zemlja, »savez proizvođača«, potražiće sebe u rečima: »lastavice smela / saveza proizvođača«.[27]

Šta ostaje, međutim, od toga radnika, čiji socijalistički rad imao bi da bude ova trka za pticom? Šta ostaje od saveza proizvođača ukrštenog ovako, u dva stiha, sa lastavicom? Taj radnik, koji trči za pticom, to je proširena metafora »puštanja« patnje u pticu: apstrahovanje radnika je ovde apstrahovanje patnje, u znaku ove romantičarsko-simbolističke ptice idealnosti, koju jedino ume da nađe idealistička sloboda, s onu stranu dinara i ništavila. To je romantičarsko-simbolistička ptica koja je poletela iz prostog »previđanja« dinara i ništavila, a ne iz sukoba sa njima: ne iz sporenja »Maštanije« i »Ništanije«,[28] već kao u izvojevanoj poništenosti ništavila, kao u apsolutnoj našoj oslobođenosti od »inventara stvari«. Tu nema nepodnošljivog »inventara stvari« svojinskog sveta, i nema dinara, nema svih onih »trica i kučina« u koje se čovek zapetljava, ali ima ove romantičarsko-simbolističke ptice, koja je preživela sve, kao posle nekog velikog, idealističkog potopa stvarnosti, tako da je Dimitrijevićeva trka za ovom pticom, neumitno, trka kojom se ovaj građanin komune preobražava u romantičara-simbolistu, koji, u htenju da nas ozari »svetlom beskrajnošću«, odbacuje sve, zajedno sa »inventarom stvari« našeg postojanja, ali kidajući tako i govorne veze sa nama. I blagost može da bude surovost, i vedrina mrak, u režiji ovoga idealizma, pod »svetlom beskrajnošću« ovoga plamena šibice kao Aladinove lampe koja nas spaljuje, spaljujući »inventar stvari«: kako da se odbaci taj »inventar stvari«, a da mi, ipak, budemo sačuvani? Kako da se mi sačuvamo, ako se odbace dinar i ništavilo: mi, koji *bivamo* usred istine dinara i ništavila što nas poriču? *Idealizam je terorizam*

[26] *Radnik; Građanin komune.*

[27] *Neizbežno; Građanin komune.*

[28] »O ljubavi / veliki su tvoji brodovi / i svi oni koji nisu pristajali / da žive u Ništaniji / plovili su već pod tvojim zastavama / — do svojih snova / I svoje danas / živeli već u zemlji — očekivanoj / — svojoj — u Maštaniji« *(Brodovi sna; Pehar od zemlje).*

pod osmehom blagosti: uvek teži da nas razveje (pa i onda kada progovara kroz građanina komune) ova vera u esenciju koja se dostiže rastvaranjem i ništenjem egzistencije: ova idealna »svetla beskrajnost«, koja bi imala da počne, tipično idealističko-esencijalistički, tamo gde se, jednostavno, »ne priznaje« dinar ili ništavilo, i gde se ova idealnost (ova »oslobođenost« od dinara i ništavila) ostvaruje ništenjem naše egzistencijalne konkretnosti. Ovu Aladinovu lampu upalio je građanin komune, u žudnji za »svetlom beskrajnošću« u čoveku i među ljudima, ali ta Aladinova lampa pretvara ga od građanina komune u građanina idealističkog esencijalizma koji radnika ništi u njemu samome, apstrahujući njegovu egzistencijalnu konkretnost, pretvarajući ga u dečaka-goniča ptice koja se, međutim, ». . . samo njemu / pokazuje / i nestaje / negde sa njim / čim joj se približi«,[29] ostavljajući, u govoru, iza sebe jedva vidljiv trag, kao odsev neke usplahirenosti što tek ponegde zasvetli, ispod teških naslaga simboličke i, uopšte, govorne konvencionalnosti, neumitne u ovom apstrahovanju.[30]

[29] U ciklusu *Most grlicom* (pesma treća, bez naslova: *»Ranjen tvojim nebom . . .«)*

[30] Ova konvencionalnost voli frazu: »verujem / jedino / u svemoć / ljubavi« *(Verujem),* ali ostaje i u krugu starog simboličkog sistema. Dobri Dimitrijević hteo je da prikaže komunu kao ozbiljenje carstva folklorne mašte, kao javu negdašnjega sna, pa je zato video fabričke radnice kako, na kranovima, lete kao vile: »dočekao sam i sve džinove / iz moje dečačke bajke / i u fabrikama zavičaja mog / vile — devojke lete / na kranovima / moćnim / — / i momci sa blistavim / čeličnim krilima / i ključevima čudotvornim / — / otvaraju i našu sezamovu pećinu« *(Građanin komune, 3).* Međutim, i to ozbiljenje čudotvorstva iz folklorne bajke jeste kao i preobražavanje radnika u goniča romantičarsko-simbolističke ptice, ipak i stvar ovoga idealističkog »čudotvorstva« apstrahovanja egzistencije, koje *vraća* već osvojenom jezičkom i mitskom simboličkom sistemu. Zbog toga poezija, koja je tražila sebe u ovoj fabričkoj radnici kao vili na kranu, ukrštanjem simboličkih sistema epohā, ostaje samo spolja, motivski, naznačena, ali ne i razvijena, kao i poezija koju je (možda i još značajniju) naslutio Dobri Dimitrijević pevajući čistačici: »zvezdama / onim najbistrijim / ti / uznosiš domovinu / — / i to na običnoj metli / — / o slava slava tebi / snago silna / nas ujedinjenih / — / u stroju / zadnja / a najjača / najtvrđa / — / pobedonosna / — / u kojoj nastupa / na čelu / za jednake / tito« *(Čistačica),* ali koju je izgubio u istim, sasvim spoljnim, naznačenjima (». . . a najjača, najtvrđa / — / pobedonosna«). Ta drama prašine i zvezde, onoga što je »zadnje« i onoga što je vrhunsko, to *sporenje prašine i neznatnosti,* otkrivanjem zvezda (onih »najbistrijih«), ovoga uznošenja domovine »na običnoj metli«, *velika* je drama nove svesti; mogućnosti lirizma te drame Dobri Dimitrijević je naznačio, u dva-tri maha (a pre svega u ovoj pesmi *Čistačica),* ali na tome je i ostao. Ako mu je njegova Aladinova lampa pomogla da ugleda ovu Čistačicu, kao obećanje novoga mita, svetlost njena je nju

Pretvarajući se u pticu, na putu svoga *Blagog brda* (koje je, međutim, najsurovija mogućna Golgota konkretno-egzistencijalnog i jedino u njemu mogućnog autentičnog govora),[31] ili već (a zašto da mu ne verujemo?) »pijan / sa pticom / u sebi«,[32] Dobri Dimitrijević je valjda i stigao u »zemaljski raj« ili »legendu«,[33] visoko iznad sveta našeg »inventara stvari«, ali i visoko iznad govora: taj »raj« izmiče govoru tačno onako kako izmiče »inventaru stvari«. »Sunčev zlatnik« dobija sjaj u verbalnosti samo ako dinar zaklanja vidik. Bez dinara (bez prokletstva) »sunčev zlatnik« je moneta bez pokrića u stvarnosti: metafora bez odjeka u duhu, mali *poetizam* koji ostaje jalov u džepu građanina komune, ono što se ne može *razmeniti,* i što je *izvan duhovnog kretanja jer je izvan razmene vrednosti:* sama stvar (bez stvari) ovoga ignorisanja razmene (u ignorisanju stvari), stvar odbijanja preobražaja, mogućnog samo tamo gde je razmena, možda upravo na onom vašaru u Brusu na kome je Dobri Dimitrijević, oduševljeno (». . . za danas brus je prestonica moje zemlje«), ali *i jedini i poslednji put,* bio usred samog proključalog »inventara stvari«, i, ujedno, usred samog metaforičkog ključanja govora, otkrivajući (na pragu nedosegnute, ali nesumnjivo mogućne poezije) kako »jedan ciganin je prodavao samo / par cipela sa gumenim đonom / goniči stoke u hotelu pod čalmama / iz prištine su i poteraće sutra / čitava stada kupljenih ovaca«, i (sa možda još više oduševljenja i mogućne lirike) jedan šporet i pored njega jednu »kravu sa livadom na leđima«:

evo šporeta julsko sunce 12-og
jačinom obećava dobru zimu
evo krave sa livadom na leđima
ovaj konj ima grivnu kao devojčica
spremna da uleti u prvu ljubav

i zasenila: izgubila se ta jedinstvena Čistačica, takođe, u ptici romantičarsko-simbolističkog idealizma, kao što se i prašina pod njenom metlom, kojom ona uzdiže domovinu, izgubila u apsolutnoj bistrini zvezda, pa bi se moglo reći da »rađanje ptica« pretpostavlja smrt ove Čistačice: simbolička inercija zahteva apstrahovanje konkretno-egzistencijalnog u kome novi simbolički sistem (kao sistem nove svesti) jedino može da se ostvari.

[31] »Uz Blago brdo / penjem se / vedrini / — / i postajem / ptica / na putovanju / — / između neba / i zemlje« *(Zelene violine, 3; Pehar od zemlje).*

[32] *Zelene violine, 7.*

[33] »Sa vrha / šume — u ptici se / legenda / odziva /. . . / i kliktajem / nas / obasjava« *(Rađanje ptica,* pesma sedamnaesta).

ovaj ovnić iz blaženova
divan je jedino u pobunjenosti
gardist jedan — gde bi vašar bez njih
ali otkud kauboj o visoki kopaoniče

(Vašar).[34] Trijumf metaforičkog rada (ovde sa jasnim prizvucima nadrealizma) jeste trijumf razmene, u najprimarnijem, najočevidnijem svome vidu: razmene dinara i šporeta, kopanja na njivi i vatre u šporetu, julskog sunca i zime, probijanjem granica koje postoje samo izvan razmene, igrom metaforičke mašte asocijacija kao igrom »inventara stvari«, a uvek, u suštini, igrom »tame«, koja je u samim tim stvarima (kao tama dinara na vidiku), i svetlosti (kao žudnje, nepomirene, i nepomirljive, sa ovom tamom: kao »sunčevog zlatnika«).

Dobri Dimitrijević zna da »I mrak dubok pao svuda / ostavi negde jedan zrak / na grani / — / da gnezdo / oplete / — / ptica«[35] (i u tome znanju nalazio je utočišta u najmračnijim svojim časovima?), ali njegova pesma nije taj »jedan zrak / na grani« u mraku, nego je »Pesma od belog / — / lišća breze / — / ili sam / tvoj život / — / sa pticama«:[36] pesma »sunčevog zlatnika« bez dinara (ptice bez radnika, zvezde bez prašine pod metlom čistačice), neka pesma koju je on, posle knjige *Građanin komune,* sve više tražio u prirodi, u njenom jutarnjem zelenilu i belilu, u blistavosti, a sve manje u komuni (u kojoj razmena, naravno, ne prestaje): pesma koja bi imala da bude »ispisana zracima / pred pticama«, a ne i rečima (pred ljudima, na vašaru u Brusu, ali i na vašaru egzistencije). Zato je Dimitrijevićeva metafora, i kad izbije iz banalnosti, bez dubljeg intenziteta: ta metafora, koju je ovaj građanin komune tražio izvan komune, izvan vašara »inventara stvari«, lišena je i snage i brzine asocijacija, ali i momenta neočekivanosti koji je neodvojiv od ove brzine, i to čak i u najmetaforičkijim Dimitrijevićevim časovima: »sapun u prodavnici / zapeni se u reku reka u / sećanje na smeh tvoj / i vetar / pa ne mogu da ga podnesem / vetar zanešen ko suknja tvoja / I ove tvoje ruke / ptice / sagradiše mi / od oblaka hram / belog tvog osmeha / kojim se podigoh / do snage kišne kapi — da sam / još žedniji života«.[37]

[34] U knjizi *Na konju od vazduha,* izd. *Bagdala,* Kruševac, 1962.
[35] *Rađanje ptica* (pesma deseta).
[36] *Rađanje ptica* (pesma jedanaesta).
[37] U ciklusu *Most grlicom: Želji / U kolima na začelju, 6.*

Velika usporenost u razvijanju metafore iskazuje se kao ovo njeno *fabuliranje* (kao priča o preobražavanjima, sa dalekim evokacijama na folklornu maštu), čak i ovde, gde ima (što je inače vanredno retko u Dimitrijevićevoj poeziji) neke početne veze sa konkretno-egzistencijalnim iskustvom »inventara stvari«: tu, gde je ovaj »sapun u prodavnici«. Asocijativni preobražaj (ovoga sapuna u reku, i reke u sećanje »na tvoj smeh«, a ovoga sećanja na vetar, »zanešen ko suknja tvoja«, erotički), velikog je raspona, ali izvanredno usporen: *načelo metafore, — to esencijalno načelo razmene, produženo u verbalnosti,* — ovde se zadovoljava veoma teško, sve krug po krug, stepen po stepen, uz zastoje, tako da je tu, umesto sintetičke metafore, koja se ostvaruje magnovenjem, i koja udarnost nalazi preobražajnim sudarom stvarnog i željenog (sapuna u prodavnici i erotskog ideala), sve sasvim suprotno: ovo postepeno, veoma obazrivo, i *racionalno* u svojoj obazrivosti, građenje metafore, koje podseća na strpljivo i teško prevođenje asocijacije na asocijaciju, i koje metaforu pretvara u priču *(razvija* je), ali bez ikakvog izgleda na stvarnije otkrovenje. Zato će mogućnost poezije, obećane ovim metaforisanjem, da završi u bezizglednosti stihova: »I ove tvoje ruke / ptice / sagradiše mi od oblaka hram / belog tvog osmeha . . .«, koja je bezizglednost metaforičkog rada, ili bezizglednost stvarne razmene, u stilu ovoga gomilanja metafora, kada zapetljavanje u trice i kučine »inventara stvari« zamenjuje zapetljavanje u ove metafore, kao u »poslednje / starudije duše na vašaru«:[38] kao u ono što je umesto govora muke i brige, a do čega nije došlo »otkupljivanjem« te muke i brige, nego jednostavnim njihovim odbacivanjem, ili potiskivanjem u onu »svetlu izmaglicu (. . .) čarobne lampe« u koju je Dobri Dimitrijević pokušavao da »obuče« i *sakrije od vetra* svoj Šarengrad (Kruševac) ne dozvoljavajući da vetar »raznese njegovu začaranost«.[39] Metafora je ovde ova »svetla izmaglica«: delo (i sredstvo) začaranosti do koje se dolazi skrivanjem od vetra, od muke i brige: ona je »svetla izmaglica« *preko* muke i brige. Ako ima,

[38] U pesmi *Vašar:* » . . . odnekud ko iz nebuha i svadba / mlada je sa telom đurđevka / mladoženja stidljivi zdravac / buklijaš iskićen kao leto / ovoliko ogrlica nema ni njujork / brus je najlepša prestonica sveta / a ja prodajem poslednje / starudije duše na vašaru«.
[39] »Ove večeri / grad svoj / obukao sam / u svetlu izmaglicu / moje čarobne lampe / — / i skrio ga / od vetra / — / Jer / ne dam / — / da mi raznese / njegovu začaranost« (u pesmi bez naslova: *Pehar od zemlje).*

ponekad, nekog svetlucanja u toj »izmaglici«, ono je kao svetlucanje čovečanskog sna o blagosti i vedrini, ili kao svetlucanje suze neumrlog detinjstva: neumrle čežnje za svetom bajke; ali, to svetlucanje neodvojivo je od konvencionalnosti, koja počinje tamo gde je skrivanje od vetra.[40] Njega gasi ova konvencionalnost, tako neumitna tamo gde ruke postaju *ptice*, s lakoćom koja je mogućna samo tamo gde nema vetra, ali u svemoći ove konvencionalnosti, nepomirljive sa bajkovitošću, što se nezadrživo obnavlja u lakoći, i gde te ruke-ptice, dalje, grade »od oblaka hram / belog tvog osmeha«, u ovom gomilanju metafora, u toj samodovoljnosti reči bez muke i brige, koja se

[40] »Da vetra nije, pauci (konvencionalisti) bi nebo premrežili«, kao u poemi *Mlado nebo Srbije* (izd. *Bagdala*, Kruševac, 1964), u kojoj je ovaj građanin komune hteo da se prikaže i kao građanin Lazarevog »Šarenoga grada«, kao naslednik i nastavljač Lazara, jer on, » . . . Lazar ushićen / reši da njoj Bagdali pesmi / sa mosta među srcima našim / preko triju reka / poveri svoj Šareni grad / da ga ponese u carstvo čoveka / na zemlji — i nebu / jer našli smo pehar od njene zemlje / ispijen možda i uoči bitke / sa tugom u kojoj / prisutni možda behu gavranovi« *(Šareni grad;* uvodna pesma u knjizi *Pehar od zemlje).* Taj Lazar je ovde prestilizovan, svakako: od vernika carstva nebeskog, iz deseteračkog predanja, on se, u duhu ovoga građanina komune, pokušava da preobrazi u duh zagledan »u carstvo čoveka / na zemlji — i nebu . . .« (Ovo » . . . i nebu«, posle povlake, deluje kao dodatak, za rđavu savest prema deseteračkom izvorniku.) Ali, sva *nemoć poezije,* i u ovoj pesmi (u kojoj se lik grada preobražava u zakletvu (Lazarevu): »Kosovo nek kamen / — / ostane / ako se svetlo ne odbrani. / — / Vreme — njegove / freske — šarene / ostavi / tom gradu — da se pamti. / Ostalo — sa srcem / vaznese / u pesmi«), i u poemi *Mlado nebo Srbije,* jeste sama nemoć ovoga govora pod imperativom prestilizacije. Tu nema vetra, i nema pobune, pa zato ima stereotipa: buna (ona istinska, ona pesmotvorna) zaleđuje se u stereotip »Srbije bune«: »Srbija buna već rascvetana«, ili: »Pobunjena i na sebe — Srbija / ratnik sa suncem od čela / kosom života otkriva / svoj svod — zoru vez devojački / . . . / pogledaj u komunu — tu moba / tu zadrugu gostinsku sobu / taj most od zagrljaja za svet / šarenicu«. Komuna kao moba, kao zadruga ili gostinska soba, to je, u govornoj praksi kao u nepodmitljivoj praksi stvarnosti, ova komuna stilizovana po merama vrednosnog sistema agrarno-patrijarhalne civilizacije: ona dozvoljava samo dekorativno-ilustrativni govor, kao svojevrsno tkanje »šarenice«, svodeći stvarni govor komune, kao govor novoga vremena, isključivo na neshematično lomljenje stihova, uz odbijanje interpunkcije. To je sasvim spoljna, puko »tehnička« neshematičnost, ispod koje ostaje, svevlasna, Srbija iz sheme devojačkog veza, gostinske sobe, ili *kola, freske, vašara* i Lazarice (»Kolo nenadigrano ni od / prolaznosti u život zavitlano — Srbija / lepotica u stihu *freski* / ali neuramljiva slika sa / *vašara* veselja ovozemaljskoga / ko se živ ne bi zanosio / i samouka — visoka *Lazarica«),* ta veoma *»slikovita«* Srbija, slikovitija čak i od onog kauboja koga je ugledao Dobri Dimitrijević, sa zaprepašćenjem, pomalo humornim, na Kopaoniku: »ali otkud kauboj o visoki kopaoniče«, dobacujući mu podsmeh (sa vrlo malo otrova): »alal ti vera, / slikovitiji si od svih teksasa« *(Vašar).*

sama sobom množi, ali i guši u ovoj metaforičnosti, kao u »belom osmehu« koji ima očito manje veze sa belinom oblaka i ptica nego sa Dimitrijevićevom *rešenošću* da sve bude »nekako belo«, da sve zadrži u »svetloj izmaglici«, da svemu priđe »vazduhom«: da sve (već danas) bude kao u bajci, zato što sve (već danas) postoji samo radi nas: zato što je »zemaljski raj« već počeo.

Apsolutni optimizam, kojeg nema bez »izmaglice«, iskazuje se kao *apsolutni finalizam,* u viziji sveta čiji sam ja vrhovni cilj. Metafora je prevashodno *funkcija ovog finalizma:* rođena u želji, ona se uzima za konačnu stvarnost, i zato *izuzima* iz stvarnosti, ali i iz daljega svog razvijanja. Sunce, svojim odbleskom u jezeru, izaziva želju za njim, želju koja (metaforičarska u nemirenju sa stvarnošću uskraćenog ili dalekog sunca) taj odblesak pretvara u metaforu »zlatna staza / vodom«, ali je ta staza tu samo zato da bih ja prišao Suncu: »Nad jezerom / ko buket u nebo / šuma/ — / a od nje / do mene / — / zlatna staza / vodom / da priđem / — / Suncu«.[41] Sve se iscrpljuje brzo, ovakvim prostim oglašavanjem ovoga finalizma, jer *mora* brzo da se iscrpi. Tu nema mogućnosti za razvoj metafore, kao same mogućnosti za vreme: najkarakterističnija (i najznačajnija?) Dimitrijevićeva pesma jeste ovakvo zaokruživanje metafore, posredstvom ovoga finalističkog *»da«,* nerazdvojno vezanog za njega, toga *»da«* koje vodi utvrđivanju razloga metafore, ili mene kao suštastvenoga pra-razloga (kao vrhovnoga cilja).[42] To je »čarobna lampa« ovoga bajkovitog (apsolutno optimističkog) Dimitrijevićevog finalizma koja ne baca u »svetlu izmaglicu«

[41] *Rađanje ptica* (pesma treća).

[42] To je »da« koje iz oblasti romantičarskog mitologisanja istorije postaje i »da« mitologisanja celoga sveta, u znaku ovog finalizma. Ne, dakle, samo: »Tvoje se sunce / u porazu / podiglo / . . . / *da bude* božur i hajduk / iza svakoga žbuna« *(Šareni grad),* nego i: ». . . leto je upalilo bulku / crvenu / *da imaš* pred sobom / svetiljku« *(Bulka); »Da mi leto priđe* / i zaigramo / zeleno / — / sunčeve / ptice — sišle / na jezero«; »U šumi / crvene javke / — / svici /. . ./ *Da vrate nadanje«;* »Sa vrhova ovih / otvoren je / most — / — / beli zvezdani — njim / *da ljubav* / korača« (sve u ciklusu *Rađanje ptica); »* . . . jer evo / pojavljuješ se / iz cveta / *da se suprotstaviš / zaboravu«;* »Te / oči / — nebo / . . . / *da se smiriš* u ptici«; ». . . . u podne — ljubavi / kose kiše / *da me / okriliš / u paklu«;* ». . . i sunce visoko / penje u rosu — ptici / *da napoji* / zemlju / i život / *da nam osmeh / budi nebo«* (u ciklusu *Most grlicom);* »Hoćeš da znaš / gde vodi / ova staza / uz breg / visok / Zašto — dovoljno je / uska / i strma / *da ruke raširiš* / u krila / *da bi se održao* / nad njim / u ravnoteži« *(Visine);* »Na sankama / ovaj dečko / . . . / leti za / pabuljom / — / *da moj trag nastavi* / u put do bele zvezde« *(Život;* sve u knjizi *Pehar od zemlje).*

samo svet, nego i vreme i govor: to je *»svetla izmaglica« koje nema u vremenu, i koje zato nema u rečenici. Ona skraćuje rečenicu, onako kako skraćuje vreme.* Pesma je, najčešće, kratka, kao ovo fabulirajuće zaokruživanje centralne metafore, kratkim stihovima, koje ponekad čine dve ili tri reči, ako ne samo i jedna jedina reč: »Listajući / tiho / svoju / zelenu / knjigu / — / jasika / čita / pesmu / ispisanu zracima / — / pred / pticama«.[43] Da li je to ona pesma, o kojoj je Dobri Dimitrijević sanjao, i koja bi imala da bude »ispisana zracima«: više pauzama između reči, nego samim rečima? Nesumnjivo, Dobri Dimitrijević očekivao je od ovih pauza sugestiju dubine, koja bi se prelila na reči, iscrpene upotrebom, beznačajne, tako da bi te pauze imale da povrate rečima njihov izgubljeni značaj; ali, to su pauze koje *kidaju* rečenicu, koje čine da se u ritmički njen pokret unosi nešto *mehaničko* (to nije *ćutanje govorom,* nego su to prosto mehanički *prekidi* govora): to je ova »čarobna lampa« koja ne pristaje na govor, ne pristajući na vreme; to je začaranost koja, u ovom svetu, pristaje samo na trenutak.[44] To su kratke pesme, od jednog, od dva tona: magnovene naše začaranosti, ne duže nego što mogu »mačem od tuge / ovog bedi predanog / dečaka« da nagnam sve »zmije koje ga dave / da i zle / svoje oči / pretvore u sunca / — / za njega«,[45] i ne duže nego što je potrebno da se na moju ruku odnekud spusti list, »gonjen usamljenošću«, i da ja

[43] *Rađanje ptica* (pesma dvanaesta).

[44] Za ovo zna i B. L. Lazarević, pesnik koji je nesumnjivo uticao na D. Dimitrijevića: metaforički znatno inventivniji od Dimitrijevića, on se pre njega (u knjigama *Svirajka od zove,* Beograd, 1953, i *Zakonik,* Kruševac, 1959) oglasio poezijom mađijsko-čarolijskog preobražavanja stvarnosti. Njegovu »lampu čarobnicu« pali, kao i Dimitrijevićevu »Aladinovu lampu« i »čarobnu lampu«, žudnja za naivnošću, vera u neuništivost »glasa pitomine« u nama, kao blagosti takođe simbolizovane pticom. (Čak i njegov mit o gorućoj ruži, čiji plamen jeste plamen spasonosne lepote, — v. pesmu *Ruže,* u knjizi *Svirajka od zove,* — pokušao je D. Dimitrijević u jednom trenutku da sledi, pesmom *Upaljene ruže,* u knjizi *Pehar od zemlje.)* I pesma začaravanja B. L. Lazarevića, koja se stvara bukvalizacijom metafore, njenim fabuliranjem (i u znaku finalizma koji zahteva bajku: svet čiji cilj je moje Ja), jeste kratka pesma, kratkoga stiha, čija ritmika, s naglašenom upotrebom pauze, je duboko unutarnja, često na samoj granici proze (i, povremeno, takođe pod pritiskom izvesne mehaničnosti). Pa ipak, ove ritmičke karakteristike pesme D. Dimitrijevića u prvom redu su delo *autentično njegovoga* htenja začaranosti koja je nepomirljiva sa govorom.

[45] *Mačem; Građanin komune.*

kažem, ako sam Dobri Dimitrijević: »i sada — udvoje / mi smo grad neosvojiv«.[46] Ali ko nije, bar ponekad, Dobri Dimitrijević? Ko ne sanja, bar ponekad, tako neophodnu, i blistavu, ali i tako zavodljivu »granu dobrote«?

[46] *Grad neosvojiv; Pehar od zemlje.*

Mladen Dimitrijević

Evo ga i Mladen Dimitrijević: mladić zauvek, usplahiren, u groznicama, tek nekoliko trenutaka, koji nisu stigli do vremena: tek pregršt stihova, od pesme u prozi (nejake) *Smrt moga prijatelja,* objavljene 1920, u časopisu *Misao,* preko pesama u časopisima *Svedočanstva* i *Putevi* (1924, 1925), do pesme *Knjiga brojeva,* u nadrealističkom almanahu *Nemoguće* (1930). Između ovih pesama su praznine u vremenu, a te pesme su, redovito, naznačene kao *odlomci* iz većih spevova, ali koji ne samo što nikada nisu stigli do nas, nego koji, najverovatnije, nisu bili ni napisani, jer nisu ni mogli da budu napisani: odlomak je neumitni oblik Mladena Dimitrijevića, napadnutog bezobličnošću neke apsolutne noći čiji je on pesnik bio, i sa kojom je, neprihvatljivom, pokušavao da se pomiri svojim pesmama, tražeći da mu stihovi budu kao talasi te noći, da se združe s njom, i združeni da ga nose, ali ostajući uvek usplahiren, čak na granici panike.

Ta usplahirenost, to stalno iskušavanje panike, jedino je što ga povezuje sa Milanom Dedincem, njegovim mlađim bratom;[1]

[1] Mladen Dimitrijević je pseudonim Dimitrija Dedinca. [»Matic je govorio da ga je Mima (Milan Dedinac) naveo na pseudonim kako se dva Dedinca ne bi pojavljivala i ne bi unosila zabunu«, — Đorđe Kostić, *Do Nemogućeg,* izd. *Nolit,* Beograd, 1972, str. 239.] — Dimitrije Dedinac (Beograd, 1900), učio je gimnaziju u Beogradu, a za vreme prvog svetskog rata bio je u Francuskoj; studirao je tehniku, u Beogradu i u Belgiji (ali nije završio studije); pripadao je nadrealistič-

sve drugo, razdvaja ga od Milana Dedinca: dok je Milan Dedinac, u ranim svojim pesmama, pesnik sa kućnjeg praga, Sin i Brat, čija kuća je ugrožena, ali koji, u svojoj kućevnosti, — na trenutke i izrazito patrijarhalističkoj, — može da potraži, podjednako, utočište i u folklornoj lirici i u tekućoj idiomatskoj frazi, čiju »prostu« reč svojim uzbuđenjima pokušavao je da uzdigne do poezije (stihovima kratkim, s mnogo ponavljanja i uz brojne uskličnike), *Dimitrije Dedinac* nema kuću. On je ostavio, u pregršti stihova, i stih što podseća na bezazlene predstave »primitivaca«: »Na vratima sa cvetom u ruci naslikan«,[2] ali on nikad neće biti »naslikan«, jer nema kuće: on je usred noći beskućništva, s onu stranu kućnjeg praga, kao usred apsolutnosti u kojoj nema nikakvoga mogućnog oslonca, i nikakve mogućne slike. On ostaje nedostižni brat. Rastko Petrović pisao je, u četvrtom broju *Svedočanstva* (koji se zove »broj prisnosti i požrtvovanosti osećanja«), da su kod Milana Dedinca (za razliku od Crnjanskog, Miličića, Ujevića) »ljudi (. . .) na svakom koraku, iza svakoga zida njegove sobe, pod svakim dodirom njegove ruke«, i navodio je Dedinčeve stihove, napisane u vezi sa smrću nekog mladića iz blizine: »Makar jedared, majko, da sam mu dobro prišao! / O, brate, ma ko mi bio, čuvaj svakog druga / da ga dobro prikloniš na grudi«,[3] ali kako Dimitrije Dedinac da se privije na grudi, kako da se »čuva«, on, koji je u istome ovom broju *Svedočanstva,* objavio stihove:

Najdivniji nad prstima mojim, dršćem,
ulicom tajni da se izdvaja plam
o iznad kuća ovih iznad ruku je, neba
da jedan iz daljina samo nejasni čas.

koj grupi (almanah *Nemoguće,* maj 1930), da bi je uskoro napustio, odbijajući, — kao i Branko Milovanović, — da potpiše *Poziciju nadrealizma,* decembra 1930, kojom je nadrealistički pokret tražio svoje revolucionarno društveno-političko određenje. *(Pozicija nadrealizma* objavljena je, kao brošura, januara 1931. i, u prevodu na francuski, u Bretonovom časopisu *Le surréalisme au service de la révolution,* br. 3, str. 30—32; u zemlji, cenzura je zabranila njeno rasturanje.) Po napuštanju nadrealističkog pokreta, Dimitrije Dedinac povukao se u ćutanje, ne objavljujući više ni jedan jedini stih. Tek u novije vreme, posle drugog svetskog rata, objavio je u *Politici* nekoliko priča za decu. Do penzionisanja, radio je kao redaktor u dnevniku *Borba.*

[2] *Iz epa »reč opravdanja« (tajanstva); Svedočanstva, 21. decembar 1924,* br. 4 *(broj prisnosti i požrtvovanosti osećanja).*

[3] U članku *Milan Dedinac;* stihovi su iz pesme bez naslova *(»Ne mogu da kažem da mi je veselja . . .«),* objavljeni u drugom broju (»slovenskom«)

Kako da se *to* čuva, to — ta *nedostižnost,* taj »tajni (. . .) plam«, taj »iz daljina samo nejasni čas« što ostavlja iza sebe samo ovaj ovako razbijen sintaksički poredak smisla? Ne treba li da ga otmemo od ove pometnje, da ga uspostavimo u njegovome sintaksičko-smisaonom poretku, da mu damo lik, da bismo mogli da budemo sa njim, da ga »čuvamo«? Kako da se »čuva« izvan poretka? (Kako da se bude s nekim izvan poretka?) Ali kako da se bude u noći, koja odavde zrači crnim sjajem, i u tišini, koja se oglašava nerazgovetnošću ovoga govora, pa je taj govor, od jedne do druge nade u smisao, i od jednoga do drugog poraza, sloma smisla, ovde neprestano stvara, i zato i ne čini ništa drugo nego govori neizgovorljivost tišine? »Njega je pre smrti obavila tišina«:[4] on koji je najviši trenutak svoje poezije našao u času najvećeg približavanja sopstvenoj istini, u stihu:

Tišinom samo grozno nepoznat dodirnem svet,[5]

»iz dubina muklih *nepoznat* kada dolazi, / iz dubina nekih *nepoznatih* čovek koji korača«,[6] jeste sama ta nepoznatost, za druge, ali i za sebe samog, nepoznatost koju neće savladati, razrešiti, nikakva »reč opravdanja«: »Tišina je, samo jedan čovek lagano izlazi iz tela mog, / lagano, bez krika, bez reči, čovek koji se izdvaja iz mene i odmah odlazi u noć. Čovek . . . Da jedino što videh dve njegove ruke, čudno i grozno nošene ruke. Jedino ako još vidim te dve ruke kako se puše u tami, puše! To videh. I prošao je . . . / O nepoznati, užasni, / ti koji *posednut, nedeljen, da u tome grču jedino si izražen,* / i koga tražiš, / koga tražiš na zemlji ovoj?«[7] — Odakle te dve ruke, »čudno i grozno *nošene* ruke«? Šta znači — *nositi* ove ruke? Ruke prazne, ruke bez dela, nedelatne, i nedelatnošću otuđene ruke, jedino mogu da se nose; i da li se one »čudno i grozno«

Svedočanstva (v. u Dedinčevoj knjizi *Od nemila do nedraga,* Beograd, 1957: *Zorilo i noćilo,* posvećeno Rastku Petroviću, *Pesme ranog ustajanja, 10).*

[4] Milan Dedinac, *Ne mogu da kažem da mi je veselje . . .* — V., takode, *Pesme ranog ustajanja, 4:* ». . . Ni brat jedini / neće, / k'o nekad na pragu, / na moje rame toplo da se navali / jedan trenutak« (datirano: *Na dan 23. oktobra 1923).*

[5] „Tišinom samo grozno nepoznat dodirnem svet / utisnut, strašno rasparan, dubina reka, noć je ta . . . / Daljinom brda koja tiho protiču sva« *(Reč opravdanja; Putevi,* letnji broj, za juni-juli-avgust, 3-4-5. nove serije, 1924).

[6] *Knjiga brojeva,* odlomak; almanah *Nemoguće.*

[7] *Knjiga brojeva*

nose jer je čudna i grozna ova otuđujuća nedelatnost, ili zato što je bila, ili će tek biti, neka delatnost: neko »delo« koje izaziva grozu? *Tražiti* (» . . . i koga tražiš«), to je kretati se ka delu, ali i kretati se ka samome sebi, ka sopstvenom ostvarenju, tim delom, ka sopstvenom liku. Strah, koji se ovde sluti, u ovim tamnim rečenicama Mladena Dimitrijevića (a gde nisu njegove rečenice tamne?), jeste kao strah od dela: strah od sopstvenog lika, onaj koji će se iskazati kao *stid* od tog lika: »Koga tražiš? O ne prinosi, *ne prinosi nikad svoje ruke licu,* / čoveče bedni, čoveče grozni, / da nikad ne vidim tvoje lice, da nikad ne vidiš svoje lice, / nikad ja ne videh ni svoj lik, nikada ga ne videh, / jer znam da bi me bilo stid, kako bi me bilo stid«.[8] Ne prineti ruke licu, to je ne ostvarivati se delom, ne »videti« sebe. Stid od sopstvenoga lika jeste stid od sopstvene ostvarenosti, od sopstvenog Ja, stid kao izraz (i sredstvo) samopotiskivanja, sve do samoništenja: je li to apsolutnost, koja ne pristaje ni na kakav lik, koja ovde progovara, ovim stidom od sopstvenoga lika, apsolutnost kao noć, kao tišina s onu stranu govora, ona noć i ona tišina što prodiru u govor, da bi iz njega progovorile, onemogućavajući ga, razbijajući sintaksičko-smisaone celine onako kako razbijaju »lik«, »lice« (kojih nema bez te celine, koji su *govorni,* dakle, pa *mi govorimo sopstveni lik, otimamo lik od tišine,* i nesvesni toga, i tim upornije što smo nesvesniji?), kada rečenica: »Tišinom samo grozno nepoznat dodirnem svet«, — tu umesto rečenice, nenapisane: ». . . dodirnem svoj lik«? — jeste, zaista, izražavanje »grčem«, a taj grč je u nerazrešivosti onoga »grozno«, koje može da pripada onome »nepoznat« (tako da bi to bio »grozno nepoznat (. . .) svet«, dakle izraz užasavanja od nepoznatosti), ali koje može da pripada i onome »dodirnem« (»Tišinom samo grozno (. . .) dodirnem«), pa bi izraz bio sasvim suprotan: izraz groze od dodirivanja (tišinom) nepoznatog sveta, dakle stvar groze ne od same nepoznatosti nego od »dodirivanja« te nepoznatosti. To je dvosmislenost, koja, međutim, ne zrači samo iz ovoga stiha (i koja čini da on, iako formalno gotovo ukočen, u sebi »igra«, — igrajuća dvosmislenost, *unutarnje pokretanje dvosmislenosti),* nego je njome, kao mračnom svetlošću, obasjano celokupno poetsko delo Mladena Dimitrijevića, sama suština njegova: ova raspoloćenost između govora i ne-govora (tišine), kao između lika i noći, između zahteva sopstvenog Ja, i zahteva apsolutnosti, koji je zahtev tišine?

[8] Isto.

Ta *tišina apsolutnosti* (nedeljiva, neizgovorljiva), to je ono čime je bio, i ostao, »posednut« ovaj »nedeljen« (i nedeljiv: ni sa sobom ni sa drugima, — *neizgovorljiv)* Mladen Dimitrijević; to je ono što ga je, kao sámo postojanje, kao život u samoj svojoj suštini, neprestano opsedalo: nešto ogromno, i neizrecivo, što izaziva želju da bude obuhvaćeno, »primljeno«, u potpunosti, ali što je, u svojoj apsolutnosti, neposredno neprimljivo, i što zato baca u očajanja i kajanja, u neobjašnjivo osećanje »krivice«, u traženje »reči opravdanja« (kojom se, međutim, ta »krivica« pred ogromnim, a nedosegnutim, i kao »izdatim«, životom, samo uveličava), u molbe za »praštanje«, kao u ruskim romanima devetnaestog veka, »od ljudi u daljini«, ili od »šuma u visini«: »Praštanje kad tražim od ljudi u daljini / praštanje kad tražim od šuma u visini«,[9] u nekakvom nastojanju da se, tim praštanjem, savlada ova daljina ljudi, ali i šumā, svega svesnog i nesvesnog, da se sve objedini, da se vrati u apsolutnost, nekom apsolutnom ljubavlju, tom ljubavlju koja izmiče, i čini nas »krivcima« samim »rođenjem«.[10] Mladen Dimitrijević, to je ova *opsednutost apsolutnim životom,* ova obuzetost postojanjem »kao takvim«, »nede-

[9] *Iz epa »Reč opravdanja«; Svedočanstva,* 1. januar 1925, *5. broj, božićni.*

[10] Ponekad se učini Mladen Dimitrijević kao neki od junaka iz Dostojevskog. Ima u njemu nečega »ruskog«, »slovenskog«, ali u onom smislu u kome je, — govoreći da je »duh (. . .) jedan, raznobojan, bogat do najmanjih sitnica, ali nerazdeljiv«, i opredeljujući se za »patriotizam u vremenu, mesto u prostoru«, — Marko Ristić govorio o »novom duhu«, novom »mal du siècle« i »novom romantizmu«: » . . . Duh je danas uznemiren; taj nemir, to istraživanje, svu snagu poezije koja leži u njima mi gledamo u francuskim nadrealistima, ali pored Remboa, ta bezgranična jačina koja je prisilila poeziju da se prelije iz okvira literature, izvire najvećim delom iz ruskih bolnih opita, besmrtnih ispitivanja. Moć *istovremenosti, moć nerazdeljivosti duha,* moć *duha sadašnjosti,* učinile su da, ma gde da izbiju, izvori su otrovani istim otrovom, nošenim savremenim strujama vazduha. (. . .) Desilo se međutim tako da je onaj *životni problem,* danas tako *aktuelan,* do sada najviše prožimao rusku literaturu. Otuda, na čisto književnom planu, tolika njena važnost za današnjicu. Najmonumentalnija figura, koja baca svoju senku preko cele današnje književnosti, Dostojevski, na prvom mestu. Sva spomenuta pitanja, problemi života, problemi čoveka, problemi ličnosti, to *traženje Boga,* leže u svoj svojoj dubini i vatrenoj aktuelnosti na tamnim, grčevitim i nenadmašnim stranama njegovih knjiga. Novi ‚mal du siècle' (koji je postojao i pre nego što ga je Marsel Arlan tako formulisao), neko bespuće, i neka prigušena poezija sadašnjeg nemira i nemara kao da su već u Čehovljevim pozorišnim komadima; i nije li ruska romantična poezija isto toliko prisutna iza ove naše renesanse romantizma koliko francuska, nemačka? I nije li Onjegin, ili Sanjin, Oblomov, ili Ivan Karamazov, isto toliko predak današnjem *dezorientiranom,* individualističkom heroju iz romana, koliko Šatobrianov Rene, ili Geteov Verter, ili Adolf Benžamena Konstana? Ruski blagoslov i rusko prokletstvo su nad tim tajanstvenim ‚novim duhom' (koji nije ni

ljenim«; to je nauka, i grč, u ovom pokušaju da se »prihvati« postojanje, u njegovoj apsolutnosti: to je postojanje što pokušava da prodre u svest *neposredno,* kao u prvom danu svesti, ili kao u prvoj mladosti, fasciniranoj (ushićenoj i zaprepašćenoj, jednovremeno) *samom činjenicom* života, i koja ne uspeva da se otme od te fascinacije, koja ne ume da »primi« život, koja *nikada* neće uspeti da kaže, sa Dušanom Matićem: ». . . Ipak sam pomišljao da je život nešto drugo, ogromnije, nepodnošljivije. Pravio sam velike pokrete, nesrazmerne, da ga primim. A on je bio samo nerazumljiviji. Ali je trebalo da se pomirim sa njim. Uzeti ga ispod ruke, staviti mu ruku na rame. Saznanje je bilo samo učenje jednom pravilnijem loptanju«.[11] Nikada se Mladen Dimitrijević neće »pomiriti« sa životom (nikada neće naučiti da ga »uzme ispod ruke«, da mu stavi ruku na rame, — ali *zato* niko ni njega samoga neće moći da »uzme ispod ruke«, — niko, a ne samo njegov brat Milan Dedinac, zadržan na kućnjem pragu?); ostaće fasciniran tom apsolutnošću, kao u večitoj prvoj mladosti, iz koje ne može da izađe, osuđen da bude oči u oči sa tom »ogromnošću« života koja je nepodnošljiva i koja, kao strah, kajanje i bezdan, izaziva vrtoglavicu: ostaće kao onaj dečko na Plješevici, koji, » . . . 'kada se ispeo na vrh, pao je na tle i uhvatio se za kamenje, počeo je da plače, imao je osećaj da lebdi u kosmosu, i da će se odvojiti od zemlje i propasti, ili se zajedno sa zemljom survati u bezdan«.[12] *Nema saznanja o »pravilnijem loptanju« na vrhu Plješevice,* nad ambisom postojanja kao takvog, kao nad ambisom kosmosa (šta uvodi u senzaciju

najmanje prvenstveno mašinski, futuristički), neopredeljivim; — otkrovenje koje tek naziremo, svakom izgleda različito, ali ga mnogi osećaju na istoj strani, gde se, u smehu i gorčini jedne metafizičke misterije, u ljubičastoj magli osmehuje, i poziva ih da se, pošto su uvideli nemogućnosti i neprimljivosti življenja, ipak karamazovski zanesu jedinstvenošću i protivurečnošću života« *(Duh Rusije i duh današnjice; Svedočanstva,* 1924, br. 2).

[11] Dušan Matić, *Neka bude volja tvoja, — Početi ma gde bilo (Život novi ili Svršetak),* datirano: *Drezda, 1922; Putevi,* nova serija, novembar 1923, br. 2; v. u Matićevoj knjizi *Bagdala,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1954.

[12] »Mita (Dimitrije Dedinac) je bio koštunjav, povučen i ćutljiv. On je sa nama sedeo satima, gotovo ništa nije govorio. (. . .) Izgledalo je da su Dimitrijevićeve pesme bile složenije od Miminih, manje glasne, bez snage da izađu pred svet kao na arenu. Mita je bio odvojen od ljudi, živeo je sam, i mi smo ga zvali ‚vuk mrkov', za razliku od vukova ‚čoporaša', koji su se združivali i zajedno napadali. / Vraćajući se jedno veče iz kafane kući, ja sam išao sa Miminim bratom, odvojen od ostalih, i počeo sam razgovor. Pričao sam mu kako sam bio na Plješevici, kako smo se peli od Petrovog sela ka vrhu da stignemo do njega pred izlazak sunca. Vukovi su nas pratili cele noći, a u praskozorje, pred

kosmosa, kao bezdana, ako ne svest o postojanju?): nema tamo *nikoga između postojanja i svesti:* ni Brata ni Sestre ni Majke; ni kuće, ni društva; ni kulture, ni rečenice. *Nikakvog poretka:* nikakvog »izraza«. To je *samoća,* kao u prvi dan sveta; samoća pre kuće: samoća pre kulture (koja šta je drugo nego učenje, — nezavršivo učenje, — ovoga »pravilnijeg loptanja« sa životom, ove *tehnike* prihvatanja života, pristajanja na njega, tehnike koja, međutim, jeste tehnika ove kuće i ovoga društva, u kome tako malo ima života, i koja se, zato, ne jednom preobražava u tehniku »pravilnijeg loptanja« sa njegovim prividom, ako ne već i sa samom smrću?). Mladen Dimitrijević ostao je na vrhu Plješevice, nikada se nije odande spustio: *panika* njegova (koja ga je neprestano potresala, koju je jedva savladavao, da je ne savlada), pred bezdanom kosmosa, kao pred bezdanom apsolutnosti (te neprihvatljive »ogromnosti«), jeste panika pred postojanjem (kao kod dece, i kod »primitivaca«): panika samoće. To je samoća koja baca pred postojanje, neposredno (samoća koja svest vraća postojanju); to je postojanje koje navaljuje na svest u samoći: postojanje kome je potrebna pauza društvenosti (nesocijalnost, ili, tačnije, *asocijalnost)* da bi, neizgovorljivo (nepomirljivo sa govorom, — nepomirljivo sa društvenošću), ono sámo »progovorilo«, razarajući govor, i razarajući »lik« (»lice«), kojeg bez govora nema. (Svi smo mi lica od reči: društvena lica. Ko da sačuva lice na vrhu Plješevice?)

Nema tu »reči opravdanja«, koju zahteva ovo postojanje, jer nema (ne može da bude) nikakve reči (nikakvoga govora: nikakve društvenosti): »iskupljen« tu može da bude samo *sjaj* ovoga postojanja kao takvog, *sjaj* ove apsolutnosti koja, međutim, spaljuje reč, i koja i jeste *sjaj neizgovorljivoga u govoru:*

O iznad šume iskupljeni taj sjaj
iznad šume da ode iznad grana, čudni
na zemlji kada sami i kao teški zvuk.[13]

samim vrhom, ostavili su nas. Stojali su, njih oko desetak, i posmatrali su nas iz daljine od svega nekoliko metara. Bacali smo kamenje na njih, i granje, ali su oni samo izmicali, i zagonetno, i preteći nas posmatrali. Odjednom, Mita je sasvim tiho progovorio, i on je, kaže, bio na Plješevici, kao dečko. Kada se ispeo na vrh pao je na tle i uhvatio se za kamenje, počeo je da plače, imao je osećaj da lebdi u kosmosu, i da će se odvojiti od zemlje i propasti, ili se, zajedno sa zemljom, survati u bezdan. A potom je zaćutao isto tako odjednom, kao što je bio i progovorio« (Đorđe Kostić, *Do Nemogućeg,* str. 240).

[13] *Iz epa »Reč opravdanja«; Svedočanstva,* 1925, br. 5. — Ovim stihovima slede stihovi (sa već navođenim stihovima molbe za praštanje): »Velika noć nad

Neke šume, grane (najčešće grane, što nezadrživo, *i preteći,* rastu), reka, nebo, stena ponekad, čak i *staza,* uvek su tamo gde je Mladen Dimitrijević. (To su šume u koje ga vodi njegova samoća, ili je to samoća koja uvek uvodi u šumu, i onda kada smo od bilo koje šume beskrajno daleki?) Te šume (reka, nebo) kao da se bude, ali nikada se neće probuditi: nikada neće doći do svoga »izraza«. To je pejzaž koji neće biti naslikan (sav je utonuo u neodređenost, u amorfnost), onako kako Mladen Dimitrijević nikada neće biti »na vratima s cvetom u ruci naslikan«: onako kako on nikada neće naći svoj cvet, jer nikada neće naći svoj put, on, koji je *put izjednačavao sa cvetom:* »Put u noći ovoj bregovima, put / nad beskrajnim poljem, šumama nad rekom /

svetom, beskrajna, noći, noći / da nečujan se pognem i tiše, tiše sad . . . / Polja ljubim u koja ti. / — / Deset prstiju mojih mirom / na vrhovima bregova želje, sjaj . . . / Deset prstiju mojih, zvezde, tamo se rađa / da samo tako stojim trenutak čudni sam / i ceo život tiho san. / — / Praštanje kad tražim od ljudi u daljini / praštanje kad tražim od šuma na visini . . . / Praštanje«. Ne javlja li se tu, neporečno, onaj Mladen Dimitrijević, sa vrha Plješevice, iz svedočenja Đorđa Kostića? Ali, ovi stihovi ga potvrđuju, takođe, i kao junaka iz ruskih romana, možda pre svega iz dela *Braća Karamazovi* Dostojevskog, i to upravo iz onoga kratkog odlomka objavljenog u istom broju *Svedočanstva,* u slavu istoga duha apsolutnosti, neizrecive »ogromnosti« života, neposrednog doživljaja postojanja: »Iznad njega se prostro širok, nepregledan svod nebesni, pun tihih sjajnih zvezda. Od zenita do horizonta udvajao se još nejasni mlečni put; noć, sveža i mirna do nepomičnosti, pokrila zemlju. Beli tornjevi i pozlaćena kubeta crkvena svetlucaju pod safirnim nebom. Jesenje bogato cveće u bokorima kraj doma zaspalo je do ujutro. Tišina i mir zemaljski kao da se dodiruju sa nebesnim; tajna zemaljska dodirivala se sa zvezdanom. Aljoša je stojao, i najednom, kao pokošen, pade ničice na zemlju. On nije znao zašto je zagrlio zemlju, on nije sebi odgovora davao otkuda mu tako neodoljiva želja da je celiva, da je celiva svu, ali je on celivao plačući, i ridajući, i zalivajući je svojim suzama, i sa zanosom zaklinjao se da će je voleti, voleti do vjeki vjekov. ‚Oblej zemlju slezami radosti tvojeja i ljubi sin slezi tvoi'«. Možda se tek ovde, između stihova *Reč opravdanja* i ovoga odlomka iz romana *Braća Karamazovi,* treba vratiti prvim objavljenim rečenicama Dimitrija Dedinca (i potpisanim: Dimitrije Dedinac), u poetskoj prozi *Smrt moga prijatelja (Misao,* 1920, knj. II, sv. 6), da bi se u njima, i nejakim i konvencionalnim, naslutio refleks istog suočavanja sa apsolutnošću života, i isti grč za apsolutnom ljubavlju: »Ove večeri je umro jedan od mojih prijatelja. (. . .) Pa ipak u prirodi nema nikakvih promena: sve je onako kako je bilo i ranije, baš kao da se i nije ove večeri jedan život ugasio! / Ah! Bože, zar je moguće da će tako biti i posle moje smrti? . . . / Ne, to je nemoguće: / Male zvezde znaju koliko ih ja volim i koliko patim kad se koja od njih ugasi. / Male zvezde će me nesumnjivo mnogo žaliti . . .« Nije li put Mladena Dimitrijevića od ove nespretne, sentimentalno-ironične, poetizacije usamljenosti pred ravnodušnim svetom do traženja »reči opravdanja« pred »velikom noći nad svetom«, kao *put nekog Aljoše bez boga?*

nikada divniji kao pružen cvet nebu, / cvet: put u noći taj . . . «,[14] jer nikada neće doći do ploda: nikada njegov govor, napadnut »ogromnošću« postojanja, neće doći do smisaono-sintaksičke celine. Nema Mladen Dimitrijević ovu celinu, onako kako nema kuću, *vrata* (na kojima bi sa ovim cvetom bio »naslikan«), onako kako nema put: onako kako ima samoću ili *sjaj* »ogromnog« postojanja, za koje nema ni kuće ni puta: ni rečenice ni »lika«. On ne peva kao njegov brat, Milan Dedinac, u ovo doba, *na pragu* kuće; njegovu kuću i njegov lik (taj lik nedeljiv od kuće: ko nema kuću nema lik, on je noć?) spaljuje ovaj isti sjaj apsolutnosti koji spaljuje njegov govor, koji spaljuje njegov »plod«, uprkos nadi, prepunoj zebnje (nadi tako nerazumnoj, i zbog toga tako ljudskoj):

Glavu svoju samo i krijem, pođem. Spasa.
I korak koji roni šumama teškim od sjaja
do zore ako ovaj održimo plod?

Ovim stihovima prethode stihovi: »I oči ako svoje sada dižem polako / da se nad mojim telom odvaja tiho noć. / Noći, / prepuno neba na grudi. / Noći čudna, / beskrajem i sve veća, zvezde, zvezde, gori / *na zemlju da se spušta upaljen jedan svet?. . .«*[15] Je li to, u ovim stihovima, jedva savladana panika pred ovim svetom što se, *upaljen* (sami taj apsolutni *sjaj),* spušta na zemlju, panika u traženju spasenja, krik za spasom, krik za rečenicom, ali koja (panika) razbija ovu rečenicu, koja umeće ono *»i«* između *»Glavu svoju samo«* i *»krijem«,* pa to *ne uspeva* da bude rečenica »Glavu svoju krijem«, nego se ova glava odvaja od ovoga »krijem« tim *»i«* (»Glavu svoju samo *i* krijem«), zbog čega ono »Pođem«, to sadašnje vreme od *poći,* koje kazuje *zaustavljanje* isto koliko i polaženje (ako ne, čak, i više), ne posvećuje u kretanje, u *put* kretanja, u taj »put kao pružen cvet nebu«, ali i kao taj cvet »pružen« plodu: pružen, iz ove noći (iz

[14] *Reč opravdanja; Putevi,* 1924, br. 3—5.

[15] U istoj pesmi. — Taj »upaljen svet« koji se spušta na zemlju jeste svet iracionalno-mističkog doživljaja, možda onaj isti »drugi svet«, koji ne dozvoljava nikakvo saznanje (ni ono kao »učenje pravilnijem loptanju«, ali ni ono same istorije), — iz kratke proze Dušana Matića *Lomina ulica* (1925; v. u knjizi *Bagdala),* svakako *ne slučajno posvećene Mladenu Dimitrijeviću:* »Petnaest dana prošlog leta, u jednom dvorištu, padale su zvezde, i niko nije našao krivca. Slomljena okna bila su dokaz o postojanju drugog sveta. Novinari, slepi, opisaše čistilište koje ne postoji za nas pravoslavne i mojsijevce«. *(Lomina ulica* završava se rečima: »Istorija? Katarakte, katarakte!«)

tog apsolutnog sjaja koji je oslepljujući, i koji je zato *noć?),* samoj »zori«, u nadi ovoj smrtno već ranjenoj beznađem: ». . . šumama teškim od sjaja / do zore ako ovaj održimo plod?« Nijedan se plod (nijedna slika, nijedan lik, nijedna kuća: nijedna smisaono-sintaksička celina) tu ne može da održi »do zore«, u ovim »šumama teškim od sjaja«: taj sjaj apsolutnosti, kao bezuslovnosti i svudprisutnosti, nepomirljiv je sa govorom onako kako je nepomirljiv sa kretanjem, koje je kretanje od uzroka ka posledici, uvek uzročno-posledično kretanje, i uvek uslovno-pogodbeno, kretanje kao ispunjenje vezujućega *»i«,* ispunjenjem onoga što je uslovno-pogodbeno. *Apsolutno se ruga govoru* onako kako se ruga svakoj uslovnosti (koja bi da ga relativizuje: svakoj kulturi, — koje nema bez govora, — koja je relativizacija apsolutnog: tehnika podnošenja »ogromnosti« postojanja), i to (u govoru Mladena Dimitrijevića) pre svega obesmišljavajućim obespredmećenjem svakoga uslovno-pogodbenog *»ako«, »kada«* i (najčešće) *»da«,* kojima se obelodanjuje, i utvrđuje, ova relativizujuća uslovnost, povezivanjem uzroka i posledice, ili želje i svesti o njoj: »iznad šume *da* ove iznad grana, čudni / na zemlji *kada* sami i kao teški zvuk«, kada ovo *»da«,* koje doziva glagol *(preko kojeg* se ide ka glagolu, koje izvodi iz potencijalnosti, iz želje, u ostvarenje, glagolom: preko kojeg, tako »neznatnog«, jedva primetnog, jedino postajem stvaran), ostaje bez toga ostvarujuće-određujućeg glagola, pa se od funkcije određenja pretvara u funkciju »nepoznatosti«, noći, *sjaja* apsolutnosti, kao i »ako«, u brojnim stihovima Mladena Dimitrijevića, a možda najizrazitije (i sa najvećim sjajem apsolutnosti) u stihovima: »Nejasno tajne *ako* ispružen svetom zrak?«, ili: »samo telo *ako* dolinom / o klonem: / — / u noć«.[16] Ovo *»da«* i *»ako«* uvek su nosioci obećanja razrešenja koje se, međutim, ne daje; to *»da«* i *»ako«* govora Mladena Dimitrijevića izraz su (i funkcije) *potencijalnosti* u kojoj se nalaze sve sile i tendencije bića, izraz jedne stalno otvorene mogućnosti, pa i *želje* da se ta mogućnost prevaziđe ostvarenjem, ali to ostvarenje ovde je nemogućno: ostaje tu »velika noć nad svetom«, koja drži biće i jezik u stanju *»da«* bez glagola, kao u stanju usmerenosti bez snage i sredstava ostvarenja, ili kao u stanju ove volje opsednute »ogromnošću« postojanja, koje je lomi, ispražnjuje, pa se govor zato izliva u beskrajnost, sve dublje uranjajući biće u neizrecivost, kao u

[16] *Putevi,* 1924, br. 3—5.

prividno povezivanje sasvim opriviđenim *»i«:* »na zemlji kada sami *i* kao teški zvuk«.

Izvesna *smirenost,* koja se tu javlja, u ovom oticanju, jeste kao smirenost *»iznad šume«* ove sintaksičke nerazgovetnosti, ovoga splitanja i rasplitanja rečenica slomljenog smisla, ili smirenost iznad imperativa progovaranja, kao iznad imperativa lika, u pomirenosti sa bezuslovno-sveobuhvatnom apsolutnošću što razbija ove rečenice (ovaj lik):

Lagano, lagano, dubinama,
u dubinama i nemo dodir, kao dodir. . .
Pišem.

Stavljam tako slova.
Okružim, tiho okružim, i vir koji se stvara
da dubinama ovim, dubinama bez spasa,
i ako bivalo negde, negde ako je bilo,
a samo beskrajni mir, kameni, večiti mir.

I kap.
Kap bregom, dolinom. Kap.
U breg polako i uspravljam se. Da nekad. . .
Nečujno, nečujno list u noći,
kao ljulja i list i svojim prstima krećem,
o tiše, tiše još tu, iz voda mrtvih, iz trava,
pa telom stavljen tako, i ime, čije će ime?
Iz zemlje nepomični

(Knjiga brojeva).[17] To je pokušaj izmirenja govora i nečujnosti (»tišine«), pokušaj da se prihvati tišina, kao noć, da se ističe, ovim rečenicama, u noć, da se obistini ono: »tišina je, samo jedan čovek lagano izlazi iz tela mog, / lagano, bez krika, bez reči. . .«, »reč po reč polako nad tamom da se odvaja, / kao ogroman bor iz dubina ovih da niče, / kao ogroman bor nad tišinama večitim« (ili: »Da reči nejasne, mukle, lebde nad mojom glavom«). To je pokušaj da se ona *groza,* što je ostavila trag (magnoveno, ali duboko) u stihu: »Tišinom samo *grozno* nepoznat dodirnem svet«, savlada u njoj samoj, da se preobrazi u mekotu ovog dodirivanja (»u dubinama i nemo, dodir, kao dodir. . . / Pišem«), tako da bi se nepoznatnost od groze preobrazila u jemstvo ove

[17] Svi dalji navodi su iz pesme *Knjiga brojeva.*

smirenosti, u tihosti, a ono »dubinama bez spasa« u jemstvo beskrajnoga mira: »Stavljam tako slova. / Okružim, tiho okružim«. Ne pišem, dakle, nego *»stavljam* (. . .) slova«, »okružim«, kao da crtam, kao da šaram, pretvarajući reči u elemente ovoga smirujućeg šaranja, s onu stranu svakog pokušaja da se, iz toga šaranja, rodi neki lik, da se tim šaranjem nađem. Ima tu, »iznad šume« sintaksičke nerazrešenosti, izgubljenosti lika, neke blagosti, i mekote, nekoga stišavanja, i nekoga *sjaja,* kao, zaista, »reč po reč polako nad tamom da se odvaja«; ali *blagost je ta nenastavljiva,* jer je sjaj taj — sjaj ove tame, a mir ovaj savladavanje nemira: kako da se piše, kako da se samo dodiruje tišina (kako da se ruke prinose tišini), a da se ruke ne prinose sopstvenom licu? *Kako da se govor odvoji od lica?* Kada »okružim, tiho okružim« slovima, onaj »vir koji se stvara«, koji je to vir ako ne vir ovoga lika što tu sebe traži, kroz ovo »okruživanje«, tog lika neodvojivog od reči, nepomirljivog sa tišinom, sve i kada se pokušava govor da pretvori u ovo »stavljanje« slova, u ovo šaranje, u tišini? *Govor (neiskorenljivi govor) jeste prinošenje ruke licu;* ne pomaže tu molba-naredba: »O ne prinosi, ne prinosi nikad svoje ruke licu«. Nužno je priznanje: »Eto to telo, / i sliku koju slikah, sliku tu. / Danima, danima, pa šta, crtah lik u lik, šaru po šaru, / i sve zemlje i svako slovo, tako jednom da bude, / beskrajna mora gde lađa jedina plovi, / i Njen lik, Njen svetleći lik. / Dišući u blatu jedva, a sve sam to crtao, / priznajem, *krio sam se od ljudi i crtao«;* nužno je ovo »crtanje« »lika u lik« (kao »crtanje« ljubavi, koja sebe tu doziva, neodoljivo), pa je zato samo prividno istinito priznanje: »krio sam se od ljudi i crtao«: ljudi su tamo gde je »crtanje«, koje je crtanje »lik u lik, šaru po šaru«, a ne »crtanje« noći. »Crtanje« je dozivanje ljudi, dozivanjem sopstvenoga »lika«, koji je samo »lik u lik«. Ne pomaže tu smeh, ni užasavanje od ljudi: »O smej se, smej se, kidaj. / Ni sam ne videh nikad nešto toliko smešno / nešto toliko bedno, nešto toliko podlo, / kako bi svet plaćao to da vidi, kao na vašarima. / Kako bi svet odvratno to platio«: i sâm taj smeh jeste smeh ovoga »lika«: smeh tišini, smeh noći i zvezdama, »čak vetru, srdžbi mora, ovim kućama smernim, / majkama dok lebde iznad sinova svojih, / gramžljivim očima belim i sastancima«,[18] smeh ovoga »vira« koji odbija da bude

[18] I onoj majci, svakako, koju je dozivao Milan Dedinac, u Svetom Stefanu, 1923: »Majko, otvaraj vrata / otvaraj vrata širom / došao ti je sin« *(Pesme ranog ustajanja, 1),* ili, nešto kasnije, sav pokisao, sedeći u postelji, s

tiho okružen slovom, smeh koji provaljuje slova ove tihosti, kao *groza* koja se vraća, nepobediva, kao usplahirenost, dotle potiskivana, koja će da se razvije, nezadrživo, u vrtloge panike: »O bezimeni, bez imena, grozni, / kao pobesneo grm koji se kidaš, grčiš, / kao ranjena zver skrivena što krkljaš, / šta tražiš ti u dubinama tim i ideš, ideš. . . / — / *Ko sam ja?«*

Evo tog pitanja, neumitnog pred *grozom* bezimenosti (pred grozom noći, kao »čistog« postojanja, bez lica): »Ko sam ja?«; evo kako se ruka, ipak, pruža licu, a ne tišini. Ako se noć i tišina produžavaju ovim pitanjem, to je pitanje protiv noći i tišine. To je Ja, kao »lik«, kao »slovo«, u koje se pokušava da zatvori apsolutnost, bezdan postojanja. Tu se ukrštaju noć i čovek, ludilo i filosofija, bezdan i govor, neostvarenost i imperativ ostvarenja, u toj početnoj tački svakog zla, i svakog dobra (u tom zlu dobra, ali i u tome dobru zla): tu se, neumitno, sve *razigrava,* tu će tihost, iz početnih stihova *Knjige brojeva,* da se preobrazi u pomahnitalu igru, tako da će ova pesma (ili poema) i da postane pesma što počinje tihošću a završava igrom; raspon njen je veliki: počinje je pokušaj mirenja sa noći, a završava je »čovek koji će proći zemljom igrajući«, onaj koji će, posle smeha, da se baci u ovu igru, po grobovima i (kao pomahnitao) oko nekoga drveća, jer »dve zveri su gladne bile, i igram, / dve zveri šugave, gladne, zaigram, / . . . / u ovoj noći, ogluveloj noći, / u ovoj noći čovek koji igra«.[19] »Kao pobesneo grm«, koji se kida, »kao ranjena zver«, a u stvari samo *onaj koji ne može da prihvati bezimenost,* kao grm, kao zver (»O bezimeni, bez imena, grozni«): kada se smeje, kada igra, to se i noć smeje, i igra kroz njega, do ludila, ali to i on, svakim talasom ovoga smeha i ove

mokrim kaputom na ramenima, u tavnom hotelu nekom u ulici Gizard, pod nejednakim i kišnim tornjevima Sen-Silpisa: ». . . Čekaju majke sina, / dočekati ga neće, / odnela ih tuđina. / — / Majko, ne puštaj sina sa toplih svojih grudi!. . . / Zašto se, bolna, smešiš kad ti prohodi dete? / Prvi put žalosna budi! / — / U mokroj ovoj noći, dok vijor nebesa mete, / svi te sinovi mole: / ‚Ne puštaj, ne puštaj sina sa toplih svojih grudi, / doći ti neće!'« *(Poziv na putovanje,* 1939; *Od nemila do nedraga).*

[19] »I igram. / Moje se noge upliću jedna u drugu, / jedna za drugom, jedna pa druga, sve bešnje, / po grobovima našim, po grobovima, / nogama kako se zabiju, vrte, / o bešnje, još bešnje, sad trupkaju, / oko jednog drveta, oko dva drveta, oko tri drveta, / kroz mrak se cerekam igrajući, od pojasa gore telo mi je nepomično, / samo noge kopaju, kopaju, / dve zveri su gladne bile, i igram, / dve zveri šugave, gladne, zaigram, / u humkama, u humkama trošnim, iz humki, / u ovoj noći, ogluveloj noći, / u ovoj noći čovek koji igra, / čovek koji će proći zemljom igrajući . . .«

igre, kao da pokušava ruku da digne do svog lika. Poslednji stih ovoga odlomka *Knjige brojeva:* »Zatvoriću oči«, izgleda kao objava kraja, ali to nije kraj: ne možemo da zatvorimo oči, ne možemo da izađemo iz sebe u noć, da prihvatimo noć. To je, ujedno, i poslednji stih koji je Dimitrije Dedinac objavio; ali tu *tek sve počinje, iznova:* ko nam to bolnije i patetičnije otkriva od samoga Dimitrija Dedinca, pesnika koga jedva pregršt stihova, jedva nekoliko razbijenih pesama, evo kako čuvaju od noći, neporečnije nego brojne knjige tolikih drugih, koji su hteli da govore ali da ne iskušavaju noć?

Arman Dival

Sava D. Petrović priznavao je: da ima časova kada je i on kao drugi ljudi, jer pada u kandže nekakvoj lepoj ženi, nije u stanju da odoli plamenu požude. Tada, dok je u njenom naručju, njegovo lice rumeni se od stida i žalosti (i menja boje kao duga).[1] Priznao je svoj greh, što je u crkvi mislio na ženu koja je bila tamo s njime, a nije pogledao nijednom *»gor«* (gore), to jest nije ni pomislio na boga, pa mu je zato sada veoma žao,[2] a svoju zbirku pesama ***Reči srca*** završio je željom da bude bolji nego što su ostali, da nije u vlasti života čulnog, da se preda radu, čije polje, »puno čudnih, neslućenih slasti«, već mu se ukazuje.[3]

[1] »O ima časova kada i u meni / Bukne plamen požude i strasti. /. . ./ Kad se i ja spuštam ozgo sa visine / I padam u kandže kakvoj lepoj ženi, / I osećam kako čednost moja gine / U naručju njenom, dok lice rumeni / Od srama i stida, žalosti i tuge, / I jednako menja, k'o boje u duge. / — / Tih časova silno, bezgranično patim, / Jer uviđam bedan da sam k'o i drugi, / I tada bih da se neba plavog latim / . . . / I potpuno tako odvojim od tela, / Te da duša bude bez te grešne puti, / Mirisna i čedna kao ruža bela« *(Priznanje;* u knjizi ***Reči srca,*** Beograd, 1909).

[2] Sad, kada se setim, zastidim se sâm, / I taj bol nikako odagnat' ne mogu / Za sastanke što sam izabrao hram / U kom se molila ona uvek Bogu. / — / Žao mi je što sam, dok je pevo hor / Božanstvene pesme, samo o njoj snevo, / Što ni jednom oči nisam dizo gor, / Već gledao u nju, na nju se osmevo. / — / Što sam, dok se zvonâ razlegao zvuk, / Njoj zborio samo: — Oh, volim te, volim! — / I kradom joj samo obavijo struk, / Mesto da se grešan sa njom Bogu molim« *(Moj greh).*

[3] »O, k'o zna da l' sam bolji ili gori / Od drugih ljudi, znam: da sam od mesa, / Kostiju, krvi, i da mene stvori / Ne Bog, no čovek rad požude, besa. / — /

Ali, to su samo obmane jednog udvarača: to Sava D. Petrović, najveći udvarač sa beogradskog korzoa prve decenije (i sa kalemegdanskih staza, koje su i za njega, kao i za mnoge druge pesnike ovoga doba, *»aleje«*, a ne staze), pokušava da se maskira pred »svetom« od koga je, inače, hteo da bude nezavisan, a koji kažnjava zavodnika kao odmetnika od osnovnoga svoga ustrojstva, njegovih institucija i »principa«. Istina je: nema u njegovim pesmama ničega od plamena žudi (a najmanje one koja bi bila zverska, i krvava, kao kod retoričkog Bojića, koji je ljubav zamišljao kao veliku sado-mazohističku predstavu), ali samo zato što su to, najčešće, pesme udvarača, pa bi poezija bila tek neka vrsta udvaračke tehnike Save D. Petrovića, koji je voleo da se pojavljuje na korzou i Kalemegdanu kao *Arman Dival* iz *Gospođe s kamelijama.*[4] Žena, kojoj se on

To znam, i ćeznem neprestano za tim: / Da budem bolji no što su ostali, / I smis'o svoga života da shvatim / Drukče no ljudi sebični i mali. / — / O, znam, i to me saznanje od pada / U krilo novih požuda i strasti / Čuva, i polje ukazuje rada, / Puno čudnih, neslućenih strasti« *(U luci mira).*

[4] Svoje pesme potpisivao je najpre *Dival*, zatim *Arman* i, najzad, *Arman Dival*. (Na jedinoj svojoj knjizi pesama, *Reči srca*, potpisao se: *Sava D. Petrović — Arman Dival.)* — Jovan Skerlić, u kritici »dekadenstva« i »modernizma« prve decenije, kao »lošeg artikla preživele mode«, koji je stigao u srpsku kulturu »zajedno sa katalozima ‚Louvre'-a i ‚Au Bon Marché'«, pomenuo je i Armana Divala: »Jedan od naših ultra-modernih pesnika, koji sve listove i časopise zasu svojim stihovima, izabrao je za svoj pseudonim ime Armana Divala, junaka iz banalne, plačne i tuberkulozne *Gospođe s kamelijama*, pisane još leta gospodnjeg 1852. I što je najlepše za tog modernista, on je, potpisujući se, našao način da u dve reči načini dve grube ortografske greške!« *(Jedna književna zaraza, Srpski književni glasnik*, 1909, XXII, 8, str. 597, beleška; v. *Pisci i knjige, IV*, Beograd, 1909). — Sava D. Petrović odgovorio je na ovo u *Delu* (u kome je, tokom 1908. i 1909, štampao i »referate« o knjigama drugih pesnika: Velimira Rajića, Sime Pandurovića, V. J. Ilica Mlađeg), ali u tom odgovoru nije ni reči rekao o katalozima iz *Louvre*-a i *Au Bon Marché*, nego se starao da dokaže da »nijedan od kritičara naših, starijih i mlađih, nije bio toliko netolerantan i nedosledan sebi kao g. Jovan Skerlić«, i to tako što je tu netolerantnost pokušavao da prikaže kao *»socijalističko-demokratsku žučnost«*, kao stvar *»nesavesne socijal-demokratske srpske kritike*, kojoj je udario temelj g. J. Skerlić«. Na taj način nije potvrdio, svakako, da »sa katalozima ‚Louvre'-a i ‚Au Bon Marché'« dolaze »dekadenstvo« i »modernizam«, ali je otkrivao da sa njima dolazi i reakcionarstvo. Skerlić »ima jedno merilo za one koji su ‚njegovi', a drugo za sve koji ne misle i neće da misle kao on«: Milan Rakić je »... prva žrtva nesavesne socijal-demokratske srpske kritike, kojoj je udario temelj g. J. Skerlić«, ali »najveći stupanj toga njegovoga cinizma i netrpeljivosti« je u napisima *Obnova naše rodoljubive poezije, Jedna književna zaraza* i u odgovoru Dragutinu J. Iliću. On je tu »svu svoju socijalističko-demokratsku žučnost izlio na kolo mlađih naših pisaca, koji zastupaju ‚modernizam' u poeziji, kome on u osnovi negira

obraća, jeste žena koju on *osvaja:* nema tu tajanstva Žene (one Dučićeve, i simbolističke), kao Žene svih žena, koja ostaje nedostižna, i koja se hoće onako kako se hoće nedostižnost, u pokušaju odbijanja ma kakvog ostvarenja; uvek je to neka od brojnih njegovih *dragana* kojima je on, najčešće im nadevajući francuska imena, pod uticajem Luvr-kulture prve decenije (ukoliko se nije zadovoljavao samo incijalima njihovih imena, ili ih lišavajući čak i toga: *»gđici M. H.«, »gđici X«),* slao ljubavničke poruke u stihu, preko *Dela*, ali i *Nedeljnog pregleda, Dnevnog lista, Štampe, Pravde* i *Novosti*. Nije ovde ljubav funkcija pesme, nego je *pesma funkcija ljubavi, i to one lake, kao igre*, od jedne do druge dragane.

U tome letu od dragane do dragane (u tome, u stvari, vrtoglavom množenju dragana: »Svakim danom / Dragana sve više . . .«) Arman Dival naslućivao je, ponekad, kako mu »duša na jesen miriše«:

Svakim danom
Dragana sve više,
A srce žedno,
Sve bi htelo piti,
I ako duša na jesen miriše,
Ja ne znam, ne znam
Šta to može biti!

(Samome sebi), ali nema kod njega nikakve tragike donžuanstva (pa čak ni one glumljene): lebdeo je on, sa svojim draganama oko

svaku vrednost«. Ne zna se, zato, »šta je onda za njega dobro u našoj poeziji, kad nije ni pesimizam g. M. Rakića, ni modernizam g.g. Jovana Dučića, dr. Svet. Stefanovića, Sime Pandurovića, Armana Divala, D. Pijade, V. Petkovića, K. Petrovića«. Ali, »kada mu je potrebno izdati ‚pesničku diplomu' kakvom ljubimcu svome«, onda Skerlić primenjuje druga »merila«, što Sava D. Petrović pokušava da dokaže navodeći Skerlićevu ». . . himnu ispevanu g. M. Ćurčinu, čija je poezija u najširem smislu reči moderna, čak i super-moderna. / I g. Skerlić ima još hrabrosti da posle kritike g. M. Ćurčina napada onu grupu ljudi koji su pošli svojim putem, a neće da pevaju socijalne pesme, neće da osećaju kako on hoće, neće da misle kao on što misli. On, čovek bez osećanja u punom smislu te reči i bez smisla za poeziju, razmeće se svojom širokogrudošću, tolerancijom, ne bi li bacio prah u oči svetu! / Hoće na silu Boga da ljude misaone (J. Dučića, M. Rakića, dr Svet. Stefanovića i dr.) načini živim mrtvacima, on koji je duševni mrtvac; čovek koji nije od ljubavi tražio ništa drugo do flirt, i u ljubavi nalazio interes, ličnu korist« *(Mandarinstvo u književnosti; Delo*, 1909, god. 14, knj. LI, sv. 2).

sebe, na beogradskom korzou, nad ništavilom, pokušavajući sve zle slutnje da odagna bezbrigom (koja i traži ovakvo, lako, površinsko, stihovanje), pa su zato i časovi beznađa i bezverice »slatki«: »O, slatka su često sva sećanja mrska, / Slatka je i patnja kada srce dere; / O, slatko je nekad / Drktati k'o trska / Na vetru života, / Bez nade i vere . . . / O, slatko je nekad kad duša bez mrlja / Otpočne da grehom sama sebe prlja!«[5] Ta duša bez mrlja, koja, ovako, »grehom«, samu sebe »prlja«, i može o tome »prljanju« da kaže kako je *slatko* (otkrivajući uživanje, i to gotovo čulno, čak i u beznađu), to je duša Armana Divala kao »dobrog čoveka«, iz pesme *Dobar čovek,* jedinstvene u srpskoj poeziji početkom veka: u tri strofe, od kojih svaka počinje stihovima: »Ja sam dobar čovek, / činim dobra dela«, Arman Dival (ili Sava D. Petrović kome je »slatko« da kaže: *Arman Dival?),* objašnjavao je da su to dela onoga koji je voleo, redom: gospu, zatim momu i, najzad, »milo dete«, vrtoglavo se uznoseći tako u visine (jer je njegova ljubav sa ovim »milim detetom« » . . . čistija i lepša / Od ljubavi svakog / Cveta i planete«). Sve treba da bude u zanosu u kome poljubac opija jače i od *Lacrimae Christi:*

Dan je bio divan, takav ko vi isti,
A poljubac vaš je
Opijao jače no Lacrimae Christi.
Dan je bio divan,
Takav kô vi isti

(Lacrimae Christi). Očito, opijala ga je gorka slatkoća ovoga *Lacrimae Christi,* tako da se to *Lacrimae Christi* pretvara ovde u ime, možda, nekoga damskog parfema (pre nego omamljujućeg pića): to je površnost što ide do žovijalnosti, jedino sposobne da suze Hristove pretvara, pokretima nehajnim, u parfem (onako kako svaku patnju i beznađe pretvara u nešto *slatko,* ili kako Savu D. Petrovića pretvara u Armana Divala?).

Ali, u ovom udvaranju što ne prestaje ni onda kada jučerašnje gospe žive još samo u sećanju, u tome zavodničkom mađijanju što se služi i zvučnošću slatko-gorkoga *Lacrimae Christi* slatkoga Armana Divala, ima, ponekad, neke lake opijenosti, pa i neke ozarenosti, u kojoj jedino mogu reči

[5] *O, slatko je . . .*

beskrajne prostote da zatrepere svetlošću beskraja: »Dan je bio divan, / Takav ko vi isti«. To je *kompliment* (ili, kako bi radije kazao poneki pesnik udvaranja, i udvarajućeg »francuziranja«, početkom veka: *»kompliman«),*[6] ono *laskanje,* koje je Rakić pokušavao da ismeje (rimujući *laska — maska,* za nebrojene svoje epigone), koje ne treba da zavede samo neku gospu (čije se lice poredi sa freskom Sikstinske kapele, takođe česte u rečniku pesnika ovoga doba), nego koje mora da zanese i samog udvarača, sposobnog da drugog zavede samo ako, i sâm, veruje u ono što govori: samo ako se on, dok drugoga, *svesno,* zavodi, i sâm može da zanese. (Ne približava li se zavodništvo u tome poeziji, koje nema izvan ovog paradoksalnog kruga predumišljaja i vere, tako da je zavodnik, kao i pesnik, *ne samo subjekt nego i objekt sopstvenoga zavođenja?)* U nekoliko trenutaka, Arman Dival stizao je do samoga praga očaranosti, do opijenosti koja bi svet da pretvori u polje radosne igre:

Život mi leti tako kô barketa,
Uspavanim
Kanalom kad klizi;
Nebo mi: moja vesela Žaneta
Sunce: njene oči kô tirkizi

(Moj život). Zavodničko laskanje, koje uveličava do nadstvarnosti u kojoj se sve sjedinjuje (nebo: Žaneta, Sunce: njene oči, dan: »takav, ko vi isti«), obećava život koji »leti (. . .) ko barketa«, u lakoći koja meša *Lacrimae Christi* sa parfemom, ali uspeva i žalost rastajućega *Addio,* u pesmi *Addio, Mâre . . ., da ozari svetlošću igre na »veselom Stradunu«, na Pjaci, ili Gružu, pa to Addio* nije, nikako, samo reč rastanka, nego je i dozivanje ovoga »veselog Straduna« »pod hladnim suncem« Beograda, kao stvoreno zato da se, pretočeno u »šlager«, decenijama kasnije peva pod istim tim »hladnim suncem«.[7] To je »šlager«, neka

[6] »S mašnama u kosi i u plavoj svili / Vi ste lepši nego što ste ikad bili / Izmeđ' elegantnih igračica viti', / Među ranim cvećem u prolećnih dana, / Gospođo, ja mislim . . . ,*Dosta komplimana!'* — / Ne. Ja želim uvek samo iskren biti« (Milosav Jelić, *Sa zabave, Srpski književni glasnik,* 1904, XIII, 5; v. Jelićevu *Knjigu stihova,* Beograd, 1937).

[7] »Addio, Mâre! / Dosta bejah tuna / Gde šumi more, vapori krstare, / Gde slušah pesmu / S veselog Straduna — / Addio, Mare, / Addio, Mare! / Koračat neću više preko Pjaca, / Ni šetat s tobom / Kroz ulice stare, / Do divnog Gruža i krasnoga Graca — / Addio, Mare, / Addio, Mare! / Nit ikad biti s tobom u

vrsta u jeziku nedopevane lakoće, ili lakoće samo naznačene, za buduća pevanja, pa zbog toga ova pesma lakoće, upravo snagom te svoje tekstualne nedovoljnosti, otima se od štampane stranice, provaljujući granice između slova i glasa, ali, istovremeno, i između građanske kulture ovoga doba i ulice, da bi se, bez osvrtanja na namrgođenu (i mračnjačku) »ozbiljnost« građanskog akademizma epohe, raspevala uz raštimovane kafanske klavire i gitare na Kalemegdanu, koji su za nju »dobri«, ali onako kako su joj, u njenoj lakoći, na površini, i za buduća njena pevanja, »dobre« i najbljutavije sentimentalističke banalnosti »Ljubav, Sreća, Nada«.[8]

barketi, / Gledati oči / Kako ti se žare, / Kako ti kosa kao svila leti — / Addio, Mare, / Addio, Mare! / Pod hladnim suncem, / Promenljivim nebom, / Bez tebe, / Bogom poslati mi dare, / Živeću bedno, i skončaću brzo — / Addio, Mare, / Addio, Mare!« *(Addio, Mâre . . .)* — ». . . »Jureći Stradunom, tad, na maskaradi, / Pričasmo o sreći, / I vi ste mi rekli: — Sve što hoćeš radi / Sa mnom . . . Ja te volim! / I nijednu molbu neću ti odreći! . . . / — / To je nekad bilo . . . sada nismo mladi, / Niti dušom čisti; / Sad snevajmo samo o sreći i nadi, / I mešajmo suze sa *Lacrimae Christi . . . (Lacrimae Christi).*

[8] Banalna »poetičnost« je u stihovima Armana Divala, uprkos svim njegovim nastojanjima da bude »modernista« u stilu Luvr-kulture, stvar nepregorelog romantičarskog sentimentalizma. Ali, tu banalnost prihvata i ovo »šlagersko«, kojim se Arman Dival (makar i samo u nekoliko trenutaka) odlučno odvaja od drugih pesnika »sa čipkama iz Luvra«, a u prvom redu od Milutina Jovanovića, koji se takođe umeo da nađe na korzou (v. pesmu *Susret,* u njegovoj knjizi *Pesme II,* Mostar, 1908), ali čiji jezik je, ipak, skroz veštački jezik rezignirane »otmenosti« izmišljenoga »salona sa klavirom«, čija versifikacija, u jedanaestercu i dvanaestercu Rakića i Dučića, utvrđuje tu izveštačenost. Razlika između Milutina Jovanovića i Armana Divala, u kome je, neosporno, bilo i više samosvojnosti i više pesničkog zamaha nego u Jovanoviću, bezizglednom podražavaocu drugih, jeste kao razlika između korzoa i »salona sa klavirom«: dok je jezik »salona sa klavirom«, kao i sâm taj salon, tražen pokušajima potpunog izuzimanja od živoga sveta i žive, svakodnevne, jezičke prakse, tako da je sterilan i statičan (kao junaci tog salona), jezik korzoa je, uprkos svim nasiljima »otmenosti« Luvr-kulture, ipak jezik koji čuva vezu sa živom egzistencijom: korzo je ipak ulica, kojom se produžava egzistencijalna praksa, ma koliko izvitoperena pomodarstvom junaka ljubavne igre.

To je razlika, u stvari, između nokturna rezignacije, koja bi imala, udaljavajući od sveta drugih, da posveti u »otmenost« (nokturna od kojega, međutim, u ovim jedanaestercima i dvanaestercima, nema ni najslabijeg odjeka), i »šlagera«, koji je namenjen drugima. Banalnost, u stihovima Armana Divala, nije stvar sterilizujućeg izuzimanja iz života sveta, nego upravo delo »šlagerskog«. To »šlagersko« (sa korzoa, sa Kalemegdana), jeste *lakoća na površini, ali i težnja ritmičkoga razigravanja reči na toj površini,* tako da je reč tu, u najizrazitijim »šlagerskim« trenucima Armana Divala, element ritma, i kao takva »dobra« i onda kada je banalna:

Arman Dival prihvatao je ove banalnosti u stilu onoga *»šta te stalo«* koje je šaptao svojoj dragani, ali i sebi samome, pred »svetom« (koji je protiv lakoće i igre: protiv zavodnika i pesnika), pred prirodom (koja bi, talasima jesenskog umiranja,

Visokom lozom skriveni
Uživali smo mi
U dnu vinograda,
Pod nama beše tepih zeleni,
U nama:
Ljubav,
Sreća,
Nada.

Zri . . . zri . . . zri . . .
Suton, ja i ti

(Zri . . . zri . . . zri . . .) Tu ne dolazi Arman Dival do ritmičke poletnosti kao u pesmi *Addio, Mâre . . .* (koju, uostalom, nikada više nije ponovio), ali je on traži, očito, lomljenjem stihova uobičajene dužine i ritmičkoga postroja, nastojeći da ovo lomljenje i grafički istakne. »Ljubav, / Sreća, / Nada«, to su banalnosti koje *iznuđuje* ova površina (banalnosti neodvojive od te površine), ali koje prihvata ova želja za ritmičkim razigravanjem. U ovoj »šlagerskoj« površnosti i lakoj razigranosti, tako nerazlučno povezanim, međusobno uslovljavajućim (kao da treba da budemo pomalo površni, da bismo se razigrali, jer nas u dubinama čeka nepokret, možda sama smrt?), likuje banalnost površine (pa sve i ako se reči te banalnosti pokušavaju da razbiju, kao ovde, u posebne stihove: »Ljubav, / Sreća, / Nada«), ali javljaju se i *poetičnost lake omame,* koja je neosporna u stihu: *»Suton, ja i ti«.*

Taj stih, nađen u ovoj lakoj opijenosti sveopštim zrenjem (između dva refrenska: »Zri . . . zri . . . zri«), uzaludno je očekivati od pesnika građanske »otmenosti« ove epohe (od Dučića do Luvr-pesnika Milutina Jovanovića): to je *poklon* ove lake zanetosti, na površini, odsev i odjek ove opijenosti, nešto što kao da je u toj opijenosti, lako-ritmujućoj, moralo doći, *oteti se* od banalnosti »Ljubav? / Sreća, / Nada«, ali ne konačno, ipak, nego u neraskidivoj zajednici sa tom banalnošću. To je »šlagersko«, ta vedrina koja u ovome svetu može da bude samo »šlagerska«, jer može da postoji samo na površini, u ovome svom dvopevu sa banalnošću; to je »šlagersko«: taj »refren sreće« koji, usred sveta nesreće, sa kojim se zavodnik Arman Dival nije mirio, ali usred kojeg je hteo da bude srećan, može da bude samo »šlagerski« površan, u suton, kao ovo: »Suton, ja i ti«, ili u jutro, kada se taj »refren sreće« traži u tik-takanju časovnika: »Iz druge se sobe čak / Lepo čuje: Tika . . . tak . . . / Tika . . . tak . . . / A na polju zora puca, / Dok po ritmu sata kuca / Srce moje: / Tika . . . tak . . . Tika . . . tak« *(Svitanje).*

Pa ipak, ma koliko se ovim pokušajem ritmičkog razigravanja Arman Dival razlikuje od ostalih pesnika Luvr-kulture, koji »otmenost« nisu mogli da zamisle izvan nokturno-rezigniranosti, njegov »refren sreće« čini jedinstvo sa nokturnom ove rezignacije kao funkcije željene »otmenosti«, toga novog ideala, i te *nove sreće u prividu nesreće,* te lažne nesreće, iz čijega samog srca kao da odjekuje ovaj isti »refren sreće« koji pokušava da oslobodi Arman Dival: »refren sreće« je

da zahvati i nas, opijene igrače), a pre svega, valjda, pred Sumnjom (koja je pogubnija od svega drugog za igrače i zaljubljenike). Ovaj Don Žuan sa beogradskog korzoa *jedini* je (i to šapućući na uho nekoj od svojih dragana: »Ljubim te«) prikazao Sumnju, — tu prvu damu građanske rezignirane

suštinski refren osvajačkog građanstva ove epohe, pa je zato i stvarni, neprestano potiskivani, ali ipak nepotisnuti »refren« njegovoga nokturna, refren koji bezmalo sva nokturno-zamiranja ove epohe čini u najmanju ruku problematičnim (ako ne već, tako često, i komičnim, u neubedljivom, nespretnom, pretvaranju ovoga vitalnog osvajača »salona sa klavirom« u izgubljenika koji umire zajedno sa zvucima nokturna tog klavira). Tu želju za srećom, i to po svaku cenu, kao želju što izbacuje na površinu (želju nespojivu ni sa kakvom dubinom, a ne samo onom nokturna), pokušavao je, u dva-tri maha, Arman Dival da oslobodi, upravo kao pesmu te površine, otkrivajući da ovaj »refren sreće«, oslobođen od lažne rezignacije »otmenosti«, može da bude samo »šlagerski« refren, ali otkrivajući, takođe, *tu, gde je egzistencijalna istina u »šlageru«, a ne u nokturnu,* da su ritmovi nokturna predumišljajno rezignirane »otmenosti« lažni i mrtvi upravo kao ritmovi bezuspešnoga skrivanja ovoga »refrena sreće«: laž nokturna pesnika Luvr-kulture jeste laž njihove rezignacije, ili laž prikrivanja ove žudnje za »refrenom sreće« (u najboljem slučaju laž izokretanja tog »refrena sreće«).

Arman Dival je pokušavao, u nekoliko trenutaka, da *razbije ritmičku shemu ove laži,* i to razbijajući jedanaesteračku i dvanaesteračku »shemu« rezignirane »otmenosti«. U takvim pokušajima, on je lomio taj jedanaesterac i dvanaesterac, kao da pokušava da razigra njegovu monadološko-recitujuću »dostojanstvenost« putem ovoga »refrena sreće« (kao da pokušava, na nekome »balu« ove Luvr-kulture, da razigra Rakića i Dučića):

Tiho,
Lagano,
Kao iz daleka
Sa obala cvetnih pesma neka,
Pa zatim k'o huka pobesnelih vala
Ili krik ribara sa morskoga žala
Kada se u jedno s pesmom vetra spoji,
Dopir'o je mazur do ušiju moji.

I
Kao u snu,
Kao nečim vođen,
Izmenjen ceo, i ponovo rođen,
Prišao sam Vama, ponudio ruku,
Obvio Vas drugom po finome struku,
I leteo s Vama, kao mladi soko,
U predele sreće, visoko visoko

(Mazur). Iako on u ovome mazuru nije mnogo spretniji od ostale seljačke dece, koja su pokušavala umesto u kolo da se uhvate u mazur, ili kadrij, i da igraju

»otmenosti« (i prvu damu simbolizma), od koje su drugi, pod uticajem Dučića, očekivali da ih oslobodi »sveta« bez zanosa i misterija, rastvarajući sve misli i oblike, i da ih posveti u tajanstvo, — *kao prostačku palanačku ogovaraču i opaku spletkašicu* koja »Pokušaće i naš / Savez da pokvari« (»Savez«, dakle, a ne ljubav, koju on, u prisustvu ove opake gospođe

valcer, a ne samo od Milutina Jovanovića, koji je, na istom ovakvom balu, »nespretnim skokom uzdrhtale noge« zakačio nekoj dami haljinu od damaske svile »sa čipkama iz Luvra« *(Posle bala; Pesme,* II), — niti je od njega manje izložen komičnosti svoga skorojevićkog Luvr-kavaljerstva (»... Obvio Vas drugom *po finome struku«),* — očita je težnja njegova za igrom, i to razbijanjem »šablona« Dučićeve i Rakićeve versifikacije.

Pa ipak, nema tu nade za igru. Prva tri stiha u prvoj i drugoj strofi pesme *Mazur* jesu delovi razbijenog jedanaesterca, kome slede, — posle deseterca, u prvoj strofi, i jedanaesterca, u drugoj, — na mahove sasvim dučićevski i rakićevski dvanaesterci: polet »mazura« završava, dakle, u dvanaesteračkoj »otmenosti«, koja je i bila u njegovoj osnovi, i koja je bila njegova neizbežna budućnost, onako kako »huka pobesnelih vala«, ili zanos (» . . . kao u snu, / Kao nečim vođen«) mora da završi u »divno osvetljenoj sali« (sali »otmenosti«) koja ne dozvoljava ni ovaj, ni bilo koji drugi, zanos, puno predavanje njemu. Shema ovoga dvanaesterca jeste »shema« same »otmenosti« kao ostajanja na odstojanju od svakog zanosa, »shema« finoga struka«, kome se Arman Dival obraća sa *»Vi«,* shema u kojoj će zamreti ta »huka«, izgubljena tek što je najavljena, lakim kadencama razbijenoga jedanaesterca: »Tiho, / Lagano, / kao iz daleka« (koji će jedanaesterac takođe da se izgubi u ovom dvanaestercu).

Nema tu igre; nema stvarnog zanosa, ne može se biti »kao nečim vođen«: ostali su tu zidovi ipak sačuvane ritmičke »sheme«, kao zidovi ove »divno osvetljene sale«. (Neki Dučić i Rakić ostaju tu, sklonjeni u samo mentalno jezgro ove sheme: ništa ih, dakle, neće uvući u igru? Ništa ih neće oteti od njihovoga neigračkog »dostojanstva«, tako ritmički shematskog, i dogmatskog u svojoj shematičnosti?) Ali, makar i *samo kao pokušaj,* ne otkriva li ova želja za razigravanjem, unutar sheme, njenim razbijanjem, nepodnošljivost te anti-igračke sheme gordo-recitujućeg građanstva epohe? [To je pokušaj spasavanja od ne-igračke shematičnosti, koja se javlja, tek nešto pre Armana Divala, ali i istovremeno sa njime, i u pesmama Milorada Petrovića Seljančice. Razlika između Seljančice i Armana Divala nije, naravno, manja od razlike između Luvr-kulture sa beogradskog korzoa (ili nekoga od brojnih »balova«) građanstva prve decenije, i kulture folklora: između onoga što sebe tek traži (da nikada, stvarno, i ne nađe), i onoga što sebe, u agoniji, pokušava da nastavi. Ali, ova dva tako različita pesnika (a obojica marginalna) kao da su na istome poslu razigravanja sheme njenim razbijanjem: Milorad Petrović Seljančica pokušavao je da razigra shemu kao i Arman Dival: ukrštanjem stihova različitih dužinā, dobijenih razbijanjem osnovnoga stiha sheme, i, što nije manje značajno, istim grafičkim isticanjem stiha kao prevashodno ritmičkog elementa tako da se, umesto uobičajene geometrijske slike osnovne strofe epohe, traži slika strofe više-manje neuobičajena. Ono što je Arman Dival radio sa shemom jedanaesterca i dvanaesterca građanstva (tek utvrđivanom u njegovo doba), M. Petrović Seljančica činio je sa shemom osmerca romantizma i folklora kola:

Sumnje, ne sme, iz predostrožnosti, ni da pomene, pa ljubavni žargon pretvara, na mah, ovim »Savezom«, u žargon diplomatsko-politički): Sumnja je »Jedna ružna žena, / Preživela lica, / Ruha pohabana, / Iz dna duše svoje što je pokvarena«.[9] Sumnja je »ruha pohabana«, sušta rugoba, jer je sama preživelost; ali ta preživelost evo kako se produžava, kao »svet« zaveren protiv zanosa, i koji govor ushićenja Armana Divala iz »šlagerskog« *Addio, Mâre . . .*, iz *Lacrimae Christi*, vraća na svoj sopstveni nivo, koji je, i frazom i leksikom, i ritmom, nivo ove palanačke spletkašice »iz dna duše svoje što je pokvarena«. To je nivo sveta *»iz dna duše« bez zanosa,* i protiv zanosa, bez lepote, i protiv nje, onoga sveta u kome je Sava D. Petrović, sanjajući da bude Arman Dival svoje Žanete, sanjao da bude *»Daleko, daleko,* u zemlji alojâ, / Na obalama večnog zaborava«[10] — (ili: *»daleko, daleko* u predele, / U zemlji limuna, i nerandži slatki«,[11] ali tako što je, — on, pre svega zavodnik, osvajač, a tek onda pesnik, — to *daleko,* koje je jedan od osnovnih i sudbonosnih ideala pesnika građanskog sveta (od Vojislava Ilića do simbolizma), hteo *ovde i sada,* u egzistenciji, u živoj njenoj praksi, a ne samo u pesmi. Ovo *daleko* je, kao postojbina sreće, simbolističko *daleko*

Igralo kolo u moru,
Zvezda do zvezde . . .
Haj kolo vito
U moru!

(Noć, III; v. u sabranim pesmama M. Petrovića *Pesme,* Beograd, 1927). To su dve istorije i dve kulture, u isto doba, ali to su *suštinski* ista sredstva za razbijanje shematičnosti: to su dve igre i dve različite pesme, ali ista žudnja za igrom u svetu sa igrom nepomirljivom onako kako je nepomirljiv sa »refrenom sreće«, odnosno sa nalogom da se bude »kao nečim vođen«: da se bude u zanosu.]

[9] *Sumnja.* — Stihovanje opomene, u ovoj pesmi: »I ti, / Jošte dete, čedna, neiskusna, / Puna snova, vere, / Ljubavi i nade, / Verovaćeš u ta *opadanja gnusna:* / I sreću će tvoju nemir da ukrade«, otkrivaju »svet« koji se zarekao protiv ovoga zavodnika kao palanku, i definitivno potvrđuju ovu Sumnju kao delo toga istoga sveta, od koga je patio i drugi udvarač u isto ovo doba, Milutin Jovanović: »Ja ljubim silno. I nikad se mene / Dotaknulo nije sve brbljanje glupo, / Što ga vode sobom, smejuć' se tupo, / Uz šolju kave palanačke žene« *(Moja ljubav; Pesme II).* Međutim, to spletkarenje za Armana Divala nije samo »brbljanje glupo«, nego je ravno i ubistvu: u pesmi *Gde orlovi . . .* (u ciklusu *Krvave pesme,* prvom u knjizi *Reči srca,* koje je Arman Dival posvetio svojoj mrtvoj sestri), mogu da se nađu i ove reči: »Otišla! / A zašto? / Sama nisi znala! / I brzo si, sejo, *kao žrtva pala / Intrigâ i besâ pokvarenih ljudi . . .«*

[10] *Na obalama zaborava*

[11] *U krugu*

apsolutnog zaborava postojećeg sveta (u ljubavi za veče: » . . . Ja volim kad se *zaborava veće* / Spušta . . .«),[12] ali ono u nezadrživoj, skroz anti-simbolističkoj potrebi ovoga zavodnika za egzistencijalnom konkretizacijom idealnog, a u nemoći za zanos, završava tamo gde i simbolistička Sumnja: u žargonu »sveta« te palanačke spletkašice, koji se produžava rečima Save D. Petrovića o sreći: »Tamo se ona prijatno oseća (!), / Niko je ničim ne uznemirava«.[13] To je nemoć za zanos, kao moć ovoga karikirajućeg žargona tekuće banalnosti »sveta« protivnoga zanosu, ali to je i nepristajanje ovoga zavodnika, zaverenog osvojenju, ni na šta neostvarljivo (i što bi ostalo vanmaterijalno, idealno), nepristajanje koje ide sve do potpune *nemoći za apstrakciju,* koje Sumnju pretvara u »preživelu ženu« a vidi kako se sreća (takođe kao neka žena, ali sada dragana Save D. Petrovića?) u svojoj postojbini, *daleko,* »prijatno oseća« (i, što je najvažnije, tamo je »niko ne uznemirava«).[14] To je komedija banalizujuće prizemnosti Armana Divala, koji će, svakako, ostati »naš dobri i tako zabavni g. Sava Petrović«, ali u kojoj, ipak, *ima tragedije nemoćnog nemirenja sa postojećim svetom bez zanosa i lepote:* njegova Žaneta, to je ovo »daleko, daleko«, ali na beogradskom korzou, ili na Kalemegdanu, stilizovana po merama Luvr-kulture, kao kulture što obećava (u nemoći za *daleko,* kao u samoj nemoći za poeziju) »materijalizaciju« toga idealnog *dalekog* i koja zahteva od Save D. Petrovića da svoje dragane zove Lidija, Violeta, Minjon, Alisa, Izolda, čak Mercedes (da ih prekrštava, dakle, kao što samoga sebe prekrštava u Armana Divala, ili kao što ih, neprestano, preoblači, u sve lepše haljine, po modi iz Luvra), pretvarajući ga u pesnika »atlasa, kadife, svile, čipaka, parfema i drugih artikala iz galanterijskih radnji«, usred sveta

[12] *Na obalama zaborava*

[13] U istoj pesmi.

[14] To je kolo komike i banalnosti, koje kao da nikada neće da se završi. Idealno *daleko* je tamo ». . . Gde je ljubav, sreća, / Beskonačno duga, / A boli i patnje / *Neobično kratki;* / Gde se samo sneva, čezne, i uživa, / *U debelom hladu zelenih oliva« (U krugu),* tako da se *daleko* u ovoj »konkretizaciji« simbolizma pretvara u zemlju dembeliju, a sâm simbolistički san o njemu u san o večitom lenstvovanju. Ovo »prizemljujuće« banalizovanje *karikira,* istim jezikom sveta bez zanosa, idealizam »neba plavog«, kome je pokušavao, nesrećno, da se privoli Sava D. Petrović: » . . . I tada bih *da se neba plavog latim« (Priznanje),* kao što karikira i pasatizam epohe: »Slatko je i gorko / *Da se čovek vrne* / U minulu prošlost . . .« *(O, slatko je),* ili grobljansko *Miserere* Sime Pandurovića: »Ja u snu bodro nad tobom bdim: / *Čuvam od crva tvoje telo« (O, spavaj . . .)*

rugobe i bede u kome, za duh bez zanosa, lepota je isto što i bogatstvo i postoji, zato, samo u izlogu »galanterijske radnje«.[15] To je, svakako, *estetizam* (pa makar i ovako trivijalan i komičan, u najnižoj svojoj varijanti, karikirajuće protivnoj i najslabijem prividu lepote), i to kao neumitnost imperativa ovoga *daleko,* estetizam sve izrazitiji od Ilića do Dučića i njegovih epigona, ali koji bi *iz literature da pređe u egzistenciju,* pa zbog toga Sava D. Petrović, pokušavajući da se pretvori u Armana Divala, pretvara »aleje« Kalemegdana i beogradski korzo u »promenadu« ovog estetizma, ali, pri tome, pretvara sva bića, i ona živa i ona mrtva, u lutke modnog salona u vanrednim haljinama, tako da se, u njegovome govoru mrtvoj sestri, sjaj robe iz »galanterijske radnje« meša sa sjajem grobljanskih kandila i sveća (i jezik »seje« patrijarhalnosti sa jezikom Luvr-»otmenosti«): »Često te

[15] Zbog toga je Žaneta Armana Divala *ona ista Žaneta* iz pesme *Žaneta* Milosava Jelića, koji je, pre nego što je pokušao da postane pesnik herojskog deseterca, takođe bio pesnik Luvr-kulture: »O, nežni cvete s obale Garone, / Ne dršći od naše studi i od rose . . .« *(Srpski književni glasnik,* 1904, XIII, 5; v. u Jelićevoj *Knjizi stihova,* Beograd, 1937): »nežni cvet« u »našoj studi«, ili »pod hladnim nebom« Armana Divala, ono *daleko,* i drugačije, od ovoga ovde, postojećeg, ali usred postojećeg: Žaneta kao *zvuk* toga drugog, i drugačijeg, po normama i u komici »francuziranja« Luvr-kulture građanstva, ali u tragici »naše studi« i u tragici nemoći ove mistifikacije koja ostaje na površini, tamo gde može da se nađe samo ovaj zvuk, ili samo haljina, iz izloga neke radnje s galanterijskom robom.

Ta Žaneta i te haljine (zajedno sa ostalom galanterijskom robom) izazivale su bes Jovana Skerlića (uprkos tome što je *Srpski književni glasnik* štampao stihove Luvr-kulture, od ovih Milosava Jelića do stihova Milutina Jovanovića), pa je on pomenuo Armana Divala i u članku o Disovoj poeziji *(Lažni modernizam u srpskoj književnosti, Srpski književni glasnik,* 1911, XXVII, 5; v. *Pisci i knjige, V,* Beograd, 1911), ali ovoga puta ne samo kao »dokaz« da su »dekadenstvo« i »modernizam« došli u srpsku kulturu zajedno sa katalozima (i to zastarelim) iz *Louvre*-a i *Au Bon marché* nego da bi proizveo Armana Divala u učitelja Vladislava Petkovića Disa. On je hteo Disa da ponizi, na osnovu njegovih stihova o kostimu »lakom kao mesečina« i o »šeširu pomodnom i belom«, koje je u Disovu poeziju doneo, nesumnjivo, ako ne baš Arman Dival, glavom, a ono svakako neki od talasa Luvr-kulture na Kalemegdanu, možda upravo onaj iz Rakićeve pesme *Orhideja* (1903): »Na belom šeširu, crna orhideja«, pesme u kojoj se ta orhideja pretvara u »predznak duge bede«, u »kobnu zvezdu«: u kojoj se stvar »galanterijske robe« uzdiže do magijskog simbola misterioznog tragizma. Dis, dakle, nije samo »prostačka karikatura« Bodlera i Verlena, nego je i *učenik* Armana Divala, tako da sada, zahvaljujući Skerliću, on čuva ime ovoga svog »učitelja« od potpunoga zaborava, »a to ne znači malo«: »Najzad, na g. Petkovića je uticao i drugi jedan, *njemu sličan modernist,* naš dobri i tako zabavni g. Sava Petrović, *Arman Dival,* nežni pesnik atlasa, kadife, svile, čipaka, parfema i drugih artikala iz galanterijskih radnji, ushićeni trubadur ‚žureva', balova i korza. Arman Dival mrzi ‚sheme' i ‚principe'; iste intelektualne antipatije ima i G. Petković. Kao i g. Petković, Arman Dival ‚piti ne prestaje — i mladost svoju saranjuje tako'; Kao Armanove drage, — ‚Žanete' i ‚Viole',— tako i kod g. Petkovića drage imaju egzotična imena. G. Petković peva: ‚Ko haljinu čiju, / Meku i u svili, / Nosili smo prošlost kao sreću svoju. / Prošli su aprili / I suze se liju / Što mi nismo ono što smo nekad bili'. Kao g. Sava, i g. Petković peva *Na Kalemegdanu.* Ona, ‚divna', prošetala se parkom, a g. Petković joj, kao Petrarka, šalje madrigal, *u rodu Armana Divala:* ‚Tvoj kostim je bio lak ko mesečina, / Na tvom nežnom licu osmeh vedar, smeo. / U bujnoj ti kosi spava pomrčina, / A na glavi šešir pomodan i beo, / Kraj mene, kroz graju, / Prošla si u sjaju'. Onim ‚šešir pomodan i beo', g. Petković je *prevazišao svog učitelja!* A to ne znači malo!« (Kurziv R. K.)

[16] *Posete*

[17] *Ti i ona.* — To je u stilu Luvr-»kostimiranja« Mrtve Drage Pandurovićeve, kao kod Milutina Jovanovića: »U haljini beloj od mletačke svile / Sa osmehom hladnim u uglu usana / Ležala si mrtva. I tog tužnog dana / Kamelije bele uzglavlje ti bile« *(Poslednje viđenje; Pesme, II.* — Povodom ovih *kamelija,* koje opominju na Armana Divala iz *Dame s kamelijama,* treba se setiti da se Milutin Jovanović, na samome početku veka, 1901, u *Novoj Iskri,* voleo da potpiše: *Armand de L.)* — Samo, kod Save D. Petrovića, to je *mrtva sestra,* iz njegovoga ciklusa pesama *Krvave pesme.* Pa, ipak, u ovome ciklusu, — u kome vulgarnost (»Vreme ih kao pop umrlog škropi«, »Nebo mi se neće / Otvorit, sejo, ko ni tvoja usta«, — *Bogojavljenje)* uveličava komiku zbrke ideala Luvr-kulture i nepregorele patrijarhalnosti (ova sestra »u violet«, ili »ružičastoj haljini od mola«, odaziva se Armanu Divalu: »Evo me brale . . . / Ne mogu bez tebe!«, — *Posete),* — nesumnjiv je uticaj grobljanstva i mitologije Mrtve drage Sime Pandurovića. Mrtva seja pohodi Divala (» . . . *U belo si bila,* kose raspletene«), i pita ga, brižno: »Što ti lice vene, / Ko ti je ispio obraze rumene? / O, da i to nije delo one žene, / Delo one žene?« *(I noćas . . .),* tako da izgleda kao da je postojala neka netrpeljivost između nje i »one žene«, ali Arman Dival objašnjava sestri da je ta žena u svemu nalik njoj. Ne samo što je »u violet«, kao i ona, nego je zbog nje i »suze lila«, a što, opet, nije činila ni jedna druga njegova dragana, pa je zbog toga on izuzetno voli: »I ona nežna i mila, / I ona sušta čednost i dobrota; / I ona radi tebe suze lila, / Ma da ne zna za kraj tvog života. / — / A to nije činila nijedna, / Od onih što sam nekad ih voleo, / Sem nje, što je uzvišena, čedna. / Lepša nego ljiljan svež i beo. / — / I za to ja nju neobično volim, / I ako život dušu moju siše, / I za dve seje sad se Bogu molim, / I obe ljubim sve više i više« *(Ti i ona).* On je i na grobu svoje sestre udvarač, u pratnji neke dragane, ali tako što ovako pokušava da *poistoveti mrtvu sestru i draganu,* pa bi to imao da bude njegov, jedinstven (i neponovljivo karikaturalan) prilog mitologiji Mrtve drage Sime Pandurovića. [O Pandurovićevoj knjizi *Posmrtne počasti* pisao je u časopisu *Delo,* knj. 50, 1909, u kome je objavio i pesmu *Jadna moja seja:* »Dok ti telo trune i pod zemljom leži / I vrh tvoja groba niče nova trava, / I dolaze dani mirisni i sveži, / I

sanjam / Sada, moja sejo, / *U ružičastoj haljini od mola«,*[16] ili (dok poredi tu »seju« sa nekom od svojih dragana): »Ona je stasa / Ko ti što si bila, / U *violet,* ko i ti što beše«.[17]

On se hvalisao kako mu je *duša osetljiva »k'o šipangove fotografske ploće«* (pa mu se srce »Često tome divi / U času kako

/ Sve utiske primi / Duša kroz oko, objektiv taj živi«), i, dalje (približavajući se jeziku reklame neke fotografske radnje), kako njegovi »snimci na suncu ne blede, / K'o da su bili / Stalno u platinu; / Neki su mat, a neki / Tako sjajni / Kao da su na belom satinu«.[18] To nije samo »modernizam«, iz vremena sve većeg omasovljenja fotografije i epohe egotizma građanskog individualizma, koji voli fotografiju onako kako voli samo-prikazivanje, u otuđujućem samo-pospoljašnjenju: Arman Dival je, zaista, hteo »dušu kroz oko«, u trenucima kada je, kao udvarač, šaputao nekoj od svojih dragana:

Poznali smo se
U sredini leta,
S neba je lila
Iz sunčeva oka
Na ruho vaše, boje suncokreta,
Krvava kiša, dokle se duboka
Čežnja i ljubav u duši vam krila

(Poznanstvo), ali tako što bi, najpre, *aranžirao* taj svet, u stilu Luvr-estetizma. Ako su pesme njegove, ponekad, kao fotografije (i to svih vrsta: »vizit«, »makart«, »budoar«),[19] te su fotografije rađene u fotografskom salonu onoga vremena, u kome, uz

miriše poljem ljubičica plava, / — / Jadna moja sejo, jadna moja sejo . . .« (Pandurovićeve intonacije i atmosfere ima i u drugim pesmama: »Umrla nam ljubav jednog svetlog dana, / Sahranjena leži pod ružama tolim«. — *Smrt svakoga voli).* Sâm Pandurovic je, kasnije, iako uzgredno, pokušavao da se oduži Armanu Divalu. Govoreći o Skerliću, povodom Disa, on je pisao da, ». . . pravde radi, treba pomenuti da se Skerlić, istina u znatno manjoj meri, ogrešio o jednoga skromnijeg pesnika, Savu Petrovića«, ali nije ga pominjao ni kao Skerlićevu metaforu »književne zaraze« i »lažnoga modernizma«, u članku posvećenom njegovim *Posmrtnim počastima*, ni kao pesnika ovoga groblјanstva, nego kao tvorca *Addio Mâre* . . . , pesme koja je »danas, dvadeset i pet godina pošto je štampana, stekla opštu popularnost i peva se na sav glas« *(Jovan Skerlić,* u: *Dela* Sime Pandurovića, knj. II, *Pred ljudima i pitanjima, Izdanje društva za kulturno-privrednu akciju,* Beograd, 1935).]

[18] *Zato ja pevam*

[19] »I svakim danom ta zbirka portreta / Duše raste / I sve veća biva: / Ima tu ‚vizit', / ‚Makart', ‚kabineta', / I ‚budoara'. / Slika svake vrste. / Al' ih od sveta duša moja skriva« *(Zato ja pevam).* (Ovo skrivanje »od sveta«, u stilu građanskoga dostojanstva, koje se ukršta sa manijom fotografisanja, svakako je lažno: to je svet koji se fotografiše da bi se pokazivao, i koji i pesme piše kao da se fotografiše.)

neznatan napor, *daleko* juga, ili Pariza, treba, zahvaljujući kulisama i tek jednoj haljini »u violet«, »boje suncokreta«, ili od »ružičastog mola«, da se *ovde* obistini, a trenutak, potreban za eksponažu, da se učini večnošću. To je beda koja, za časak, u ovom fotografskom salonu postaje rasipničko bogatstvo, Beograd koji postaje jug (ne samo onaj mediteranca Mirka Korolije, ili Bojića, nego jug o kome sanja i Pandurović), a beogradski korzo, ili staze Kalemegdana, *velike, žive, pokretne izložbe luksuza,* na kojima ovaj isti majstor fotografije Sava D. Petrović želi da postane Arman Dival.

To je prerušavanje (kostimiranje i šminkanje) Save D. Petrovića u Armana Divala, kao ovo preoblačenje »u violet« kalemegdanskih dragana (uz »francuziranje« njihovih imena): haljina je tu, u ovoj duši kao najosetljivijoj »šipangovoj ploči«, *»primenjena«, u egzistenciji »materijalizovana« pesma estetizma prve decenije, ili estetizam Dučića na korzou,* taj pospoljašnjeni, vulgarizovani (i vulgarizacijom, *nužno karikirani)* estetizam, *puno obelodanjivanje njegovoga latentnog kiča upravo kao ovoga* »dosegnutog« *dalekog* ili »ostvarene« idealnosti. To je težnja za opčinjavanjem, i samo-opčinjavanjem, za zanosom, ali u nemoći u kojoj se traži spas u ovakvom aranžmanu; to je želja da budemo zajedno sa suncem (onim što se nikada ne bi ugasilo), kao suncokreti, ali u ovoj nemoći u kojoj se traži »ruho (. . .) boje suncokreta«: *kao da samo u tom ruhu možemo da budemo suncokreti.* To je pomodarstvo kao stvar ove pospoljašnjujuće nemoći, po postojećim modelima ukusa: pobuna protiv »principa« i »shema« (»šablona«) »sveta« bez zanosa (palanačkog Beograda), ali po »šablonu« i »shemi« pomodarstva na koje osuđuje taj isti »svet« kao na lažne (spoljašnje, dekorativno) »dosegnuto« *daleko* i ovde »ostvareno« *idealno.* Lakoća i bezbriga u stilu »šta me (te) stalo« (za Sumnju, za »svet«, za »umiranje« prirode u jesen), ali kao »principi«, a ne kao stvarnost, i kao ubeđivanje svojih dragana, a ne kao pevanje: »Ostavi svet i njegove principe, / I nemoj nikom činiti po volji«[20] (jer, »Svet je, draga, onaj crv / Što će ti dušu nagrizati vazda, / I kap po kap sisati krv, / Od onog časa kad te sazda / Gospod, pa dok te u sanduk nov / Ne metnu, i spuste dole — u rov, / — / Zato ne slušaj nikada svet«),[21] ili, apsolutizovanjem ovoga »šta te

[20] ». . . *O šta te stalo* što svi zubma škripe? / Ta ljudi nikad nisu bili bolji!« *(Ta ljudi . . .)*

[21] *Svet*

stalo«, preobražavanja bezbrige prema »svetu« u bezbrigu prema prirodi: »O, reci, šta te stalo / Priroda što izdiše«.[22]

U stilu ovoga »šta me (te) stalo«, Sava D. Petrović uneće *(jedini* u srpskoj poeziji ovoga vremena) *stolicu* u ljubavne stihove: *»Gled'o sam te kradom, sa stolice svoje,* / Rasejano, nežno, / Sa čežnjom bez kraja, / Dok je burno srce / udaralo moje / K'o u doba sreće, ljubavi i maja«,[23] što nije mala stvar (neka vrsta pokušaja da se ljubav vrati egzistencijalnoj konkretnosti, koju su parnasovci i simbolisti razvejavali, nepovratno, gubeći se u apstrakciji), ali pokretom koji je odviše slab: ako je ovaj udvarač i bio kadar da sebe prikaže (pa makar i po cenu komičnosti što ga tu vreba) kako gleda neku gospu »kradom sa stolice svoje«, on je tu tako »realističku« stolicu sa najnižega nivoa najneposrednijega svog iskustva, unosio u pejzaž mrtvoga romantizma, »sreće, ljubavi i maja«. *Ta stolica u pejzažu sreće, ljubavi i maja,* to je anti-»šablonsko« »šta me (te) stalo« Save D. Petrovića što se gubi u »šablonu« romantičarskog sentimentalizma, još moćnog ne samo u ovome pesniku-udvaraču, nego i u njegovim draganama, na korzou, koje su taj sentimentalizam tražile istovremeno kada i pomodarstvo »u violet«. Izgovarajući svoje »šta me (te) stalo«, u stilu mitologije nezavisnosti građanskog individualizma pre Četrnaeste, i kao onaj koji ne pristaje da ga drugi vode (pa makar ti drugi bili i samo »čičeroni«),[24] on

[22] *To tako mora biti.* — V. i pesmu *O, svaki . . .*: »O, svaki pesnik peva sad jeseni, / Samo ja, čovek koji mrzi sheme, / Ne pevam, jer je baš svejedno meni / Koje je na redu sad godišnje vreme. /. . ./ *O, šta me stalo* da li jesen stupa . . .« To je anti-jesenski Milan Ćurčin: ne samo mržnja na romantičarsku »shemu« jesenskog pevanja, nego i građanstvo, koje svoje odvajanje od prirode ističe kao svoju slobodu, u stilu ovoga bezbrižnoga »šta me stalo« (koje se produžava i pred vremenom: »O, šta me stalo za časove, vreme, / Za jutro, podne, / Za sumrak, za veče? / Ja živim sada bez šablona, sheme, / Bezbrižno, srećno, / Sad mi život teče!«, — *Moj život).* Tako se »šta me (te) stalo« za »svet« (onaj palanačko-opadački) pokušava da apsolutizuje, proširujući se i na »prirodu« i samo vreme. To je *bezbriga kao privid slobode građanskog individualizma:* »šta me (te) stalo« kao »princip« anti-principijelnosti, ili »sheme« anti-»sheme«. Tu nema ironije, do koje je u bezbrizi dolazio Milan Ćurčin, ni osmehnuto-bajkovitoga, infantilizirajućeg bezbrižništva Božidara S. Nikolajevića, željnog da i sebe i sav svet zaveje veselim snegom neprolaznog detinjstva, ali ima *težnje* da se bude dostojan ovoga »šta me (te) stalo« opuštenošću u govoru (». . . jer je baš svejedno meni«).

[23] *U krugu*

[24] ». . . Ja neću da me čičeroni vode, / Još manje želim / Tuđ čičeron biti; / Stazama idem koje meni gode, / I hoću život sa izvora piti« *(Čičeronima).* — Tu se, u svetu ove apsolutne slobode, zvezde *»zabavljaju* s anđelima, Bogom«, kao dragane Armana Divala sa Armanom Divalom: »Vazduh i svetlost, / Tonovi i

je bio u stanju da u stihove unese reči svakodnevne trivijalnosti, otvarajući se, od jedne do druge banalnosti, i jeziku te trivijalnosti, u kojoj se građanska »otmenost« svakodnevno gušila, ali od koje je zazirala, kao od sopstvene istine, u stihovima, ali je bio osuđen, kao zavodnik, na ovaj sentimentalistički žargon, kao što je bio osuđen da, uprkos svome »šta me (te) stalo«, ponavlja kako je »rođen samo radi sreće tuđe«,[25] i da tako to »šta me (te) stalo« neprestano poriče, a trivijalizaciju, kao otrov za sentimentalističke »poetičnosti«, stalno da rastače u tim »poetičnostima«, pod imperativima *taktike zavođenja,* tako da se jezik bezbrige (i sama bezbriga prema aktuelnom »šablonu« i »shemi« poetskog jezika) rastvarao u »šablonu« i »shemi« zavodničkoga žargona sa beogradskog korzoa i kalemegdanskih »aleja« prve decenije. Fraza toga »šta me (te) stalo«, kojom kao da hoće da progovori sâm Sava D. Petrović, u svojoj goloj, nešminkanoj i nekostimiranoj, istinitosti (onaj Sava D. Petrović na stolici), neprestano nailazi na otpor ovoga »šablona«, otima se od njega, ali se i gubi u njemu, onako kako se Sava D. Petrović otima od Armana Divala, ili kako Arman Dival, u kojeg bi Sava D. Petrović hteo da se maskira (za neku svoju gospu, momu ili »milo čedo«), neprestano izmiče Savi D. Petroviću: *»Gled'o sam te kradom* i drktao ceo / Kao lišće lipe / Zelene vrh mene, / I žao mi bilo / *Zašto nisam seo* / Pored tebe, lepe, mlade i vatrene, — / Da slušam muziku anđelskog ti glasa, / I da pustim da me snovi, čežnje, nose, / — / Daleko u predele juga«.[26] To je Sava D. Petrović, u prizemnosti nespretnog (i, čak, pomalo uplašenog?) udvarača, vezan za konkretni podatak, sa najnižega nivoa iskustva,[27] *onaj na stolici*

boje. / Jezikom nemih govore među sobom: / Zvezde u krugu / Blistaju i stoje. / I zabavljaju s anđelima, Bogom« (u istoj pesmi).

[25] »Rođen, i osuđen da ne smem imati / Ni jednoga časa mira, no da stradam; / Da se nikad ničem ne smem radovati / A još manje sreći nekakvoj da nadam. / I zato u dušu zrak mi njen ne uđe, / Jer sam rođen samo / Radi sreće tuđe« *(Izoldi).*

[26] *U krugu*

[27] Taj konkretni podatak otkriva, i potvrđuje, Savu D. Petrovića kao zavodnika kome je pesma, ipak, najčešće oruđe zavođenja. Kada on kaže: ». . . I zbog te sreće, rođene u grehu, / Ispod gordog i starog platana, / *Bili smo srećni dva meseca dana« (Pad),* ili: »Kušao sam srce promenljivo moje / Odlaskom u zemlju / Gde zaborav cveta, / Al' i tamo oči / Pratile me tvoje / *Od početka marta do izmaka leta« (Povratak),* onda ova određivanja »Bili smo srećni dva meseca dana«, »Od početka marta do izmaka leta« potvrđuju njegovu potrebu da se obraća *određenoj* osobi, da piše o njoj i *za nju.* Zavođenje je jezički dvosmisleno: ono zahteva od Armana Divala sentimentalistički žargon i poetizacije (onu sreću,

(i vezan za tu stolicu), onaj što *kradom* gleda i govori: »Gled'o sam te kradom«, »zašto nisam seo«, čak: »drktao«, i to je Arman Dival, kao lažna sublimacija erotske želje, u stilu osvajača koji skriva svoje prave namere, ali i u stilu Luvr-kulture, koja je pre svega upravo kultura ovoga skrivanja i koja telesnost rastvara u »miris / Talasaste kose« (onako kako *Lacrimae Christi* pretvara u gorko-sladunjavi parfem), u ono: *»Finoga* ti stasa«, Arman Dival koji, u svojoj »bestelesnosti«, *nikada ne može da sedne na stolicu,* ali zato može, u ovom pretvaranju i u ovoj tobožnjoj sublimaciji, da prihvata i nastavlja žargon romantičarskog sentimentalizma (»anđelskog ti glasa«, »snovi«, »čežnje«), u lažljivosti koja bol i plamen žudnje za jugom (istiniti bol, istiniti plamen) izvitoperava komično: ». . . ja, kao limun sa juga donesen«.[28]

To je stalni mimohod Save D. Petrovića i Armana Divala, neuspelo prerušavanje (kostimiranje i šminkanje) Save D. Petrovića u Armana Divala, ili Arman Dival kao uloga sa kojom Sava D. Petrović ne uspeva da se saživi, kao nekakvo odelo bez tela (među draganama koje su takođe neke bestelesne haljine, apstrakcije »u violet«), komika tog neuspelog prerušavanja, i pometnja (komična) jezičkih stilova: stil Luvr-kulture, u kome je ». . . lice njeno / Srezano od finog / Kararskoga kama«,[29] ali i stil grubosti, jedva savladane, i koja progovara »kada je dara prevršila meru«, manifestacijama uvređenog, i krajnje brutalnog, malograđanina, koji gubi strpljenje u ovoj igri prerušavanja, i koji za svoje neuspehe okrivljuje druge, sav svet: »Svinjama

»rođenu u grehu«, ono »kušanje« svoga srca »promenljivog«), ali, zahteva, takođe, i ovaj jezik svakodnevno-empirijske konkretnosti, lišen svakoga poetizma i sentimentalizma, ali koji ne stiže do čulno-poetske konkretnosti: reči toga jezika su šifrovani znaci koji na nešto podsećaju i pokreću samo ljubavnog partnera, posvećenog u tajnu. Poetizmi, po standardnoj »shemi«, i ova nepoetska ali i nepoetična naznačivanja realnosti što se podrazumeva, isključuju se, pa tako dolazi do maloga (i komičnog, naravno) nesporazuma: ». . . i oči / Pratile me tvoje / Od početka marta do izmaka leta«. U takvim nesporazumima (kao u posrtanjima ovoga ljubavnika), jeste osnovni govor Save D. Petrovića, zavodnika koji je, u jeziku, na ove nesporazume osuđen zato što je osuđen na sentimentalizam, po definiciji samoga zavodnika koji ovde mora da bude »poetičan« (». . . oči / Pratile me tvoje«), ali i na naznačivanja konkretnog (za određenu junakinju koja treba da se prepozna u određenoj istoriji: ». . . Od početka marta do izmaka leta«).

[28] *Poznanstvo*

[29] *Dva lica*

sam biser duše dav'o«.[30] Taj *»kararski kam«,* dakle, iz mitologije »otmenosti« (pa katalozima *Louvre-a* i *Au Bon Marché),* i ovaj *»biser svinjama«* sa pijace »dare« i »mere« uzimanja i davanja (u još svemoćnoj psihologiji trgovanja »na raboš«). To je »šta me (te) stalo« za prirodu na izdisaju, ali i ». . . svet rumen i cvetak uveli, — / Kada bi se na korzou sreli«[31] (pa čak i *slavuj,* onaj što »umiljato peva«),[32] kada se Arman Dival pretvarao u ovaj romantičarski »cvetak« na beogradskom korzou, među haljinama »u violet«, iz Luvra, a neka od tih haljina (»u violet«) u ovaj »cvet rumen« bljutavoga romantičarskog sentimentalizma, ali u duši pomodarskog modernizma Armana Divala, osetljivoj »k'o šipangove fotografske ploče«. To je jezik sentimentalističkog romantizma (sa jakim naglascima nepregorele patrijarhalnosti), »realistički« jezik trivijalne svakodnevice (onoga »bisera svinjama«, ali, ipak, najčešće u duhu malograđanstva epohe: »O, što se tako izmeniste celi«,[33] »Ti, koja si nekad / Na visini znala / Ostati«,[34] »Kušao sam srce promenljivo moje«),[35] i jezik pomodarskog modernizma: oko koje vuče *»kô magnet«,*[36] žena od koje Arman Dival čeka da mu, ponovo, dâ (sa prozora) *»signal«,*[37] ili je gleda *»K'o astrolog* noću u zvezdani raj«[38] (ukoliko već ne gleda, sa njom zajedno, u svoju budućnost, »odvažno i nemo«, tako da se njemu samome taj ljubavni par prikazuje kao *»živi stalaktiti«*),[39] uz povremene izlete u komiku »smelosti« ovoga »modernizma«: »Gledam u ovo / Zelenilo novo, / Pa i sam dođem / u licu zelen sav«.[40] To je žargon beogradskog korzoa prve decenije, sa njegovim trivijalnostima i »poetičnosti-

[30] »I ja sam nekad bio kao i ti, / Al' tada nisam ljude još poznav'o, / I nisam mog'o svestan tada biti / Svinjama da sam biser duše dav'o. /. . ./ Al' kad je dara prevršila meru, / I java smakla s očiju mi veo, / Ostavih snove, nadanja, i veru / I golim okom (!) svet pogledah ceo / — / Prljav i gadan . . .« *(Ta ljudi . . .)*

[31] *Budite opet . . .*

[32] *Prvi susret*

[33] *Budite opet . . .*

[34] *Ne diraj . . .*

[35] *Povratak*

[36] »Alejama parka šetao je svet, / Tiskao se, gurô, milio kô crv; / Oko me je tvoje vuklo kô magnet, / A pogledi tvoji palili mi krv« *(U parku).*

[37] ». . . I čeko signal / Poznat da mi date / S prozora« *(Uvek isti).*

[38] »I dokle je život huktao kraj nas. / Gledah te u oči netremice ja / Kô astrolog noću u zvezdani roj« *(U parku).*

[39] »Al' u budućnost odvažno i nemo / Gledao kao živi stalaktiti« *(Živi stalaktiti).*

[40] *Predosećanje*

ma«, kostimiranjem, komikom i žudnjama, žargon kroz koji se, s vremena na vreme, obećava leksičko i ritmičko oslobođenje od apsolutno veštačkog, »akademskog«, jezika drugih pesnika Luvr-kulture, povratak iz njihovih izmišljenih »salona sa klavirom« i večernjih voda, pod vrbama, u Knez-Mihailovu ulicu, ili na Kalemegdan, iz egzistencijalne apstrakcije u konkretnost, ali je od naloga tog oslobođenja neuporedivo jača *taktika osvajača,* koja isključuje istinu, raspevavanje konkretnosti, ali i svaki zanos (pa makar i onaj, šlagerski, iz *Addio, Mâre . . .*), i koja pretvara Savu D. Petrovića u hipnotizera koga su napustile hipnotičke moći, u zavodnika koji ne uspeva nikoga da zavede, pa zato u stihovima ne peva *nego ubeđuje, moli, ucenjuje, prebacuje,* poziva se na starost, bedu, smrt,[41] pokušava da se prometne u brata[42] (pa čak i u majčino »čedo«), koji ne želi baš ništa drugo nego samo da se izjada,[43] ili da opseni odbijanjem, u teatralnoj tragičnosti nekoga kome sreća je došla »pozno«: ». . . Mani se svega, drago dete moje«,[44] ali gotov da moli neku »damu«, koja je do juče suknju nosila kratku, i umela da ga voli »kao brata«, a koja sada ne sme ni da ga pogleda, da opet bude

[41] »Ne hladni, dušo, u ove hladne dane, / U novembarsko ovo doba pozno, / Kada se magle spuštaju na sve strane / A zaostalo lišće šušti grozno. / — / O, nemoj, dušo, trošiti zalud mladost, /. . ./ Ne hladni, nego uživaj sreću, radost, / I uvek ljupka i nasmejana budi! /. . ./ Jer sve će posle biti uzalud, kasno, / Proći će mladost i snovi duše mlade: / — / Doći će starost, biće nam kosa seda, /. . ./ Minuće sreća, doći će jad i beda . . .« *(U novembru).*

[42] »Ti nisi takva / K'o devojke druge, / Kojima srce / U razumu leži« *(Tebi).*

[43] »Hoću, al' ko seji da ti se izjadam /. . ./ Hteo bih da glavu / Oslonim o krilo / Tvoje, i k'o čedo / Kad se ispoveda / Majci, kažem kako bez tebe mi bilo, / I kako u duši mojoj sad izgleda« *(Ispovest).* — Inače, ovo pretvaranje zahteva i da se uloge preokrenu, pa tada ovaj udvarać, ranije majčino »čedo«, postaje majka (i to »nežna mlada majka«), a njegova izabranica »prvenče«, tako da se sve izokreće, nezadrživo, u groteskni sliku Armana Divala kao dojilje ovoga »prvenčeta«: »A ja sam Vas gledo, kradom iz prikrajka [opet, dakle, »kradom«!], / Žudno k'o prvenče nežna mlada majka / Kad mu dojke svoje u ustašca meće« *(Na obali).*

[44] »Mani se svega, drago dete moje, / Ne raspoznajem sad mirise cvetne, / Kamo li vrste, oblike i boje (!) /. . ./ Vrati me tamo odakle me uze, / Pusti da dane u samoći trajem« *(Zar?).* — V. isto u pesmi, već navođenoj, *Pozna sreća:* »Zašto si tako svirepa i grozna, / Od moga srca / Šta bi jošte htela? / Zar zato plačeš / Što mi sreća pozna / Došla u času / Kad mi duša svela?! / — / Ne stvaraj sebi samo nove jade, / Pusti nek svene otkinuti cvetak . . .« Opet je tu negde blizu Milutin Jovanović (sa pesmom *Pozna ljubav; Pesme,* II): ». . . Za mnom leže ruševine, / Šta ja mogu da ti dam! / — / Znam čak da bi dobri Gospod / Na me bio jako ljut, / Kad bih sada tebi mladoj / Trnjem zastro svetli put. /. . ./ Zašt' tek sada da te sretnem, /. . ./ Šta će tebi razvaline?«

dete,[45] tražeći čednost, naivnost,[46] a koji, kada ni time ništa ne postiže, pokušava da ubedi, ponavljajući: »Ti nisi srećna, — / O, ne prkosi!«,[47] ili naređuje, na granici strpljenja i brutalnosti,[48] ili, najzad, sve ulaže na kartu gorkog prebacivanja (ali s visine prezrivog sažaljenja): »O, kako te žalim / Što si tako pala / I postala kao obične kokete, / Ti koja si nekad / Na visini znala / Ostati i biti, — jadno moje dete«.[49]

To je stihovanje trikova polupismenog udvarača, mala, nespretna predumišljajnost, beskrajno daleko od zanosa i od poezije, koja osuđuje Armana Divala da ostane »naš dobri i tako zabavni g. Sava Petrović«: junak nenapisanoga romana iz epohe

[45] Do juče suknju nosili ste kratku, / Niz leđa bujne, raspletene kose, / Bili ste pravo razmaženo dete / Rado u govor upletalo što se. / A danas, Bože! ‚damom' se zovete, / I jedva da me pogledate smete! /. . ./ Budite opet ono srećno dete, / Dete ljupko, nestašno, i smelo / Kao brata što me je volelo« *(Budite opet . . .)*

[46] »Ja i sada živim / Starinskim životom, / I mislim: još ste / Iskreni k'o dete, / I sanjam, snevam / Neprestano o tom: / Da me još čedno / Voleti umete« *(Uvek isti.* — V. nastavak ovoga sna o čednosti: ». . . da bih / Mogo vama doći, / — / *I pričati vam / O platonskom braku, / A stezati vas / Rukom oko struka,* / Dok vaše oči / Čudesno u mraku / Blistaju ispod / Obrvinog luka«. To može da se učini kao vulgarna verzija nekada čuvene pesme Svetislava Stefanovića *U ime večnoga (Pesme originalne i prevedene, II,* Mostar, 1904), koju je Bogdan Popović uneo u svoju *Antologiju novije srpske lirike:* »Govoriću ti, kako nema slasti / Većih od slasti stvaranja . . . /. . ./ Zatim, kako kruži / — / Kroz vasionu celo isto biće / I kako sve se u nj stapa i sliva, / I svi poznamo njegovo otkriće / U času kad od dvoga jedno biva. / — / I rečima punim tajnog, nejasnoga / I nesvesnoga, svest ću ti zaneti. / *Pa ti, sakriven od pogleda tvoga,* / U ime Večnog nevinost uzeti!« Samo, dok Stefanoviću treba ceo platonistički misticizam da bi uzeo devojci takozvanu »nevinost« (onaj »Himen sjajni«, koji je on slavio u pesmi *Bračna noć,* u prvoj svojoj knjizi pesama, iz 1903), Sava D. Petrović zadovoljava se »platonskim brakom«; dok je kod Stefanovića, u tipično građanskoj frivolnosti, to i neka vrsta ironičnog samoraskrinkavanja pesnika novoromantičarskog platonskog misticizma, kod Armana Divala to je nesmotrenost, *ispad* osvajača Save D. Petrovića, koji nespretnošću upropašćuje zavodnika Armana Divala.

[47] »Ti nisi srećna, / Lice mi kaže, / I mrak tvog lepog i plačnog oka. / Ti silno patiš / Zato me traže / Te oči, pune, bola duboka /. . ./ Il' misliš ničeg da se ne sećam, / Il' da sam drugom / Zanet toliko / Da ću i sebe da joj obećam. / Ah, ne! Ja vidim / I sad koliko / Patnje ti život novi donosi. / Ti nisi srećna, — / O, ne prkosi!« *(Tvoja sreća).*

[48] To nije samo ono (osnovno): »Ostavi svet i njegove principe«, nego i mnoge druge naredbe, uz više ili manje ubeđivanja: »Što stojiš tu i zebeš / Na stepenicama golim? /. . ./ Ne čekaj zalud! /. . ./ Hajde! Pruži mi ruku!« *(Pred vratima života);* »Ne stvaraj sebi samo nove jade« *(Pozna sreća);* »Ne plači, kad te volim, / Ne budi više dete« *(Četvrti avgust);* »Ne diraj u prošlost« *(Ne diraj . . .);* »Poslušaj me, utuvi, znaj« *(Svet).*

[49] *Ne diraj . . .*

Louvre-a i *Au Bon Marché* u Beogradu. Ali, ako nije napisao poeziju, on je, svakako, kao junak ovoga romana ipak još potreban, da bi se bolje razumela poezija *napisana* u isto doba: ko može da odvoji napisano od nenapisanog, kulturu od egzistencije, lepotu od galanterijske robe, tragediju od komedije, a da ne bude žrtva onoga duha koji »plavim visinama bludi«, kao ovaj promašeni osvajač koji je, između dve svoje pustolovine na Kalemegdanu, izjavljivao, stihom, kako i ne želi ništa drugo nego samo da vidi »bića od etra i pene«?[50]

[50] »Ja želim da sam daleko od ljudi, / Da njih ne vidim, nit' im govor čujem, / Da duh moj plavim visinama bludi, /. . ./ Da vidim bića od etra i pene« *(Ritmom . . .)*. — Ova »bića od etra« jesu bića idealističkog duha građanskog individualizma, čije idealne »plave visine« su od materije opšte netrpeljivosti i mržnje: to je želja da se bude »daleko od ljudi«, koja ove ljude pretvara u bića »od etra«. Kao takva, nije li ona, ipak, suština Luvr-kulture: nije li žena, obučena »u violet«, ovo »biće od etra i pene«, ili u samome sebi poreknuto biće, tako da bi pomodarstvo bilo, upravo kao »primenjeni«, materijalizovani, estetizam, pokušaj stvaranja ovih »bića od etra«, ovde, usred naše materijalne stvarnosti i rugobnosti, ali na mogućnom putu dehumanizujućeg izopačavanja tragičnoga romantičarsko-simbolističkog ideala *daleko* u ovo *»daleko od ljudi«?*

Radoslav Dragutinović

Radoslav Dragutinović bolovao je od bezvoljnosti. Mora da je verovao da se njime produžava hamletovski kompleks. Jednom prilikom kazao je najsudbonosniju svoju misao: da je Hamletovo *Reči, reči, reči,* »najkraća i najstrašnija osuda književnosti«. Ako je besmisleno živeti, nije li još besmislenije pisati? ». . . Međutim, kako je čovek, na kraju krajeva, vrlo paradoksalna stvar, izvesno je da će se knjige još dugo pisati. Šta više, ukoliko pisanje bude besmislenije, utoliko će, ja tvrdim, više biti pesnika. Poznajem pesnike koji su najmanje deset puta napisali svoju poslednju pesmu; više njih koji su, usto, nekoliko puta zlokobno nagoveštavali svoju smrt i proglasili sve idiokretenstvom, a ovaj lepi kosmos običnom šupljom tikvom, i koji, posle svega toga, još uvek pišu i neumorno objavljuju svoje proizvode na sreću i ponos celog čovečanstva«.[1] Dragutinovića je zbunjivao govor usred sveta besmislenosti. On je bio opsednut odlaskom, ali je ostajao. On je bio opsednut besmislenošću, ali je svejedno govorio. Nalazeći paradoksalnost čoveka koji govori iz besmislenosti, i uprkos njoj, i koji živi u smrti, i uprkos njoj, i gledajući u toj paradoksalnosti neoborivi dokaz moralne bede, on je uvek bio u izvesnoj koliziji sa samim sobom. On je osećao samoga sebe (pesnika među pesnicima) kao lažova: »Pesnici neće spasti svet, ponavljam. / Ja ne znam više zašto sam pevao. / Gorke su mi

[1] *Pohvala rđavim književnicima; Književna Krajina,* 1932, god. II, knj. III, br. 1.

usne od zemlje i laži. / Sto sedmu ‚pesmu poslednju' već pevam. / Hladan je pištolj pod nos kad ga stavim. / Drhćem ko bednik pred smrću i mrakom; / pred burom koja raste sa svih strana, / pesnici danas neslušani, mali / pesnici slavno beže prvim vlakom«.[2]

Pokušaj apsolutne kritike poezije zasniva se, i ovde, na njenom prethodnom obogovljenju: poezija nema vrednosti, jer nema božanske moći (ne spasava svet). Znači li to, međutim, da bi ona u duhu Radoslava Dragutinovića ponovo stekla izgubljenu vrednost ako bi se oslobodila obaveza da spasava svet? Ali ta optužba poezije, i pesnika, jeste samo-optužba Dragutinovićeva; Dragutinović je onaj koji beži »prvim vlakom«: »Gladan sam sebe više nego hleba; / ne klanjam se više Rusiji-majci; / ne verujem u dobra koja daje čovek, / ne verujem ni u šta više nego što treba / . . . / I neću više nebo da spasavam«.[3] Glad za sobom obznanjuje se odbijanjem verovanja: to je tipičan egotizam građanske kulture individualizma: Ja, koje hoće samo sebe, nalazi put ka sebi odbijanjem ma kojega drugog »neba«; ono je svoje sopstveno »nebo«. Govor njegov imao bi da bude govor neke oslobođenosti od »vere« (u dobra koja daje čovek), govor koji ništa neće da »spasava«.

Sva *kolokvijalnost* Dragutinovićeve poezije (posebno u nekim pesmama druge knjige), otuda je. Ona je stvar ovoga neverovanja, koje zadržava na postojećoj ravni svesti i jezika. Ona traži svoje pravo već u prvoj Dragutinovićevoj knjizi, *Azurna zemlja,* u kojoj se, osim naglašeno knjiškog jezika, prepunog sentimentalističkih poetičnosti, i povremenoga okretanja zatvorenoj formi, javlja i težnja da se dođe do posebne unutrašnje gustine govora, posredstvom inverzije: »Najlepše što je takli bi u grudma / čar tvoga glasa, tvoje ruke bele, — / — / šapće mi duša uzglavljem kad pustim / mine ti, tuzi kad beloj se kloni«, ili (dalje, u istoj pesmi): ». . . Ali goni / — / kobna me žalba tebe da sam snio devojko, tebe tražio sav vek. / Prostran i prazan svet dok sija tvome / grobu bih samo, kraj tebe se vio / — / da topli, živi moj osetiš dah«.[4] Te inverzije, povremeno pojačane naglim kidanjem jedinstvene semantičke celine, prebijanjem rečenice na dva stiha (». . . uzglavljem kad pustim / mine ti . . .«, »svet dok sija tvome / grobu bih . . .«) uz upotrebu ovoga

[2] *Seoska tišina;* u knjizi *Lišće peva,* Beograd, 1931.
[3] *Sebi jedinom; Lišće peva.*
[4] *Elegija na smrt mlade pesnikinje;* u knjizi *Azurna zemlja,* Beograd, 1930.

dativa (sasvim kao kod Nastasijevića), izražavaju volju za usporavanjem fraze, za njenim zatamnjivanjem, ali i za njenim *kondenzovanjem,* a pre svega volju za pesničkim govorom što bi imao da se ostvari izokretanjem sintaksičkog poretka svakodnevnog (ne-pesničkog) govora. To je inverzija kojom treba svakodnevno da se preobrazi u poetsko: inverzija kojom »zemlja« treba da postane »nebo« ili »azurna zemlja«. — Ako, međutim, Dragutinović nije nastavio da traži sebe kao pesnika ovim inverzijama, to je zato što nije mogao »nebo da spasava«: *on ne može da sledi ove sintaksičke inverzije onako kako ne može da sledi inverziju zemlje i neba.* Romantičar, zaveren »azurnoj zemlji«, ostajao je u njemu do kraja, svakako; ali taj romantičar napadnut je bezvericom, slabošću volje, »hamletovstvom« koje ne prestaje da mrmlja (i to dok izgovara svoje duge, i kao nezavršive, rečenice), očajnički i zgađeno: »Reči, reči, reči«. To su pozivi na romantizam: »Budi vitezom«, ili makar samo (i nimalo »viteški«): »beži u šumu«,[5] pa čak i pokušaj prerušavanja u viteza (kao na nekom poslednjem romantičarskom karnevalu, koji bi imao da bude i neka vrsta predsmrtne svečanosti poezije),[6] ili u »poslednjeg trubadura«, gestom velikog opraštanja:

Ja sam možda samo trubadur poslednji.
. . .
Opraštam se danas sa sobom, sa svetom.
Čarobne će pesme izumreti skoro,
nad lepotom večnom prošumeće trava.

Caruj moja bleda lilijo u noći,
smeši mi se katkad iz mesečnog granja —
ja sam bio često dete koje voli,
ja sam bio često dečko koji sanja.

Caruj, caruj nežna lilijo u noći,
neka večno luta tvoja slika plava,
pozdravljam te, mala zvezdo u visini

[5] »Sanjaj o nebu kad iz aeroplana / maje uz pozdrav nasmešena baka, / budi vitezom i kad ti se čini / da nema više mača ni junaka / — / Lutaj ulicom, misli o tišini / uz huk tramvaja i oštrih sirena /. . . / Beži u šumu — kad mesto dubrava, / i mračnih gora i vrapca pod strejom, / bone provode pupave potomke / kalemegdanskoh prašljivom alejom« *(Ipak će se sanjati; Lišće peva).*
[6] ». . . ja, bledi vitez, s daleka na konju, / pod ogrtačem, mač vitak o bedru, / s kosama plavim i očima tavnim« *(Ima još viteza; Lišće peva).*

(Poslednji trubadur).[7] Tu *ima gesta,* neosporno, i to onoga »carskog«, u dvanaestercu; ali taj gest je za *Miodraga Ibrovca,* a ne za ovoga Dragutinovića:[8] šta je ova pesma poslednjeg trubadura ako ne »poslednja pesma« od koje se Dragutinović užasavao, i gadio, a koju ovde kao da je *hteo da prokrijumčari na mala vrata te svoje zgađene svesti,* kao u nekakvoj travestiji, prerušavajući se u poslednjeg trubadura? Taj gest ne može Dragutinović da nastavi: *Poslednji trubadur,* to je nenastavljivi trenutak, bez vremena, bez egzistencije, kao i pesma *9. septembar 1929,*[9] taj patetični gest herojskog romantizma (patosa veličanstvene smrti): »Voleti neću više. Sve je dosta. / Ustajem. Zbogom. Poslednji je čin. / Svoj dom s temeljom srušio bih danas, / hrašće bih čupao, bolan, prezren džin«. Zna Dragutinović (i dok ovo govori) da nije poslednji čin; zna da je ovo *Zbogom* lažno: da nema poslednjeg čina, da nema kraja: umiranje je gašenje, rastakanje, neprimetno, i bez jasnog prelaska, koji bi bio događaj; *nema događaja, i nema čina, nigde, pa ni u smrti: ni smrt nije događaj, čin.* Smrt za koju jedino, i nepodmitljivo, zna njegova svest, ne nalazi svoju istinu u zaključnom, završnom, *Zbogom,* nego je u beskrajnom, beznadežnom rastvaranju svake forme, i svakoga *Zbogom:* to je umiranje, kao ono *Reči, reči, reči,* puno očajanja, i gađenja, u nemoći pobune, u nemoći za događaj, za čin, kao ta reka reči u kojoj se rastvara svaka autentičnost čina i događaja, svaka forma, pa čak i forma ovoga *Zbogom.* Uzalud će V. Živojinović-Massuka, koji je (kao i Pandurović), bio naklonjen Dragutinoviću, da tvrdi da njegova poezija, »procedena takoreći do apsolutne čistote proste vibracije, iziskuje mnogo vezaniju, to jest kondenzovanu formu«, podsećajući ga na Geteovo načelo: »Schwankende Gestalten festhalten (okameniti oblik senke u pokretu)«:[10] *čin kondenzovane forme uvek je poslednji čin,* dodirivanje granice, mogućnost oblika (pa makar i ne bio to oblik kojim se senka pretvara u kamen). Dragutinović, u najdubljoj svojoj, i veoma skrivenoj, izvornosti, nije tamo gde se senka skamenjuje, nego tamo gde se sve (a ne samo kamen) pretvara u senku, u privid, u reč među rečima

[7] U knjizi *Lišće peva.*

[8] Miodrag Ibrovac preveo je pesmu *Poslednji trubadur* na francuski i objavio je u svojoj *Antologie de la poésie yougoslave des XIX^e et XX^e siècles. Avec une Introduction et des Notices.* Paris, *Delagrave,* 1935.

[9] U knjizi *Azurna zemlja.*

[10] V(elimur) Ž(ivojinović), u prikazu knjige *Azurna zemlja, Misao,* 1929, XXXI, 237—240.

njegovoga »hamletovskog« *Reči, reči, reči:* jedina autentičnost njegova jeste u doživljaju sveopšte neautentičnosti kao nemogućnosti čina, kao nemogućnosti činjenja.

Ako se romantizam hrani, kao nekakva *neman,* očajanjem zbog neautentičnosti, preobražavajući, neprestano, to očajanje u *fundamentalnu* svoju i *opsesivnu* ideju o autentičnosti (u tu ideju bez koje nema romantizma), on ovde nalazi, neprestano, osvedočavanje u svoju neostvarljivost, otkrivajući svaki svoj gest kao prazno-teatralni gest ili kao gest svemoćne travestije. To je zatvoren krug autentično — neautentično, krug u kome je svaki gest osuđen na *optužbu za lažnost,* u ime autentičnog (svaki, a ne samo ovaj: »Ustajem. Zbogom. Poslednji je čin«). Radoslav Dragutinović, koji sebi poručuje: »Vitezom budi«, »beži u šumu«, jeste »učitelj bedni i budala doveka« (suplent i profesor u Zemunu, Subotici, Novom Vrbasu, bolestan mladić osuđen na smrt u tridesetoj godini, u Novom Vrbasu, 1933), onaj koji ne prestaje sebe da doživljava kao *životinju među životinjama:* ». . . kada sto miliona životinja živi / i traži, moli svakidašnja hleba, / sto miliona, i ti, jedna više, / gladna ljubavi, i hleba i neba«;[11] to »vitezom budi« govori sebi ova *100.000.001. životinja:* to je životinja koja, u gađenju na sopstveno životinjstvo, traži spasa u pseudo-aristokratizmu (ko to ovde *broji* ako ne ovaj pseudo-aristokratizam, to *gađenje na broj,* na množinu, ta vernost broju jedan, a usred mnoštva?), ali ostajući za sebe samoga, beznadno, ta životinja što peva i sanja »o hladnome suncu / na ostrvima gde ne žive ljudi«,[12] ponavljajući da ga se nepravde ne tiču, da mrzi i site i gladne: »Ničiji ja nisam«,[13] ali i prepoznajući u sebi ovcu među ovcama: »Piši stihove kada svaka ovca / maša se zvezda i zelene rose«.[14] Ni sa sitima ni sa gladnima, on nije ni sa sobom ni bez sebe: nekakva *forma obećana ali koja neprestano izmiče,* neka *mlitavost* u svemu, neka *labavost* uvek; on je željan da sebe »preboli« (da se izgubi u

[11] *I ipak će se sanjati*

[12] *Sebi jedinom*

[13] »Lepše je bilo kad se verovalo — / prekrasne deve ili ruske lune. / — / A neću ništa; ničiji ja nisam! / Na barikadama umreti ja neću. / Ne škripim zub'ma na nepravdu svaku, / ne čujem jauk i podlost robova; / katkada ako nasmešim se samo / i gazim ravno preko svih grobova / mladosti naše. / — / Najćešće volim da mislim o smrti. / Kome da služim? Zašto da se morim? / Kada ja mrzim i site i gladne, / kada ja žalim i bolne i sretne, / kad ni sebe ne znam da prebolim!« *(Pesma bez naslova: Lišće peva).*

[14] *I ipak će se sanjati*

šumi vansebnosti),[15] dok, u stvari, ostaje sebi uskraćen onako kako sebi uskraćuje, i kako mu je uskraćeno, da se samo-izabira izborom u svetu (sitih i gladnih), u umoru koji ga uvek odvraća od sveta njemu samome (kao »sebi jedinom«): »Umor me goni da se vratim sebi. / Da kažem nikom nemam šta već davno: / *reči su nekad izvirale same,* / neba se svetlog ticale – k'o tavno / — / lišće, sad gde su? / Vraćam se, svejedno«,[16] ali vraćajući ga, u stvari, pustoši Ja izuzetog iz sveta, Ja koje nije svoje onako kako nije ničije, Ja koje je *»samo«* Ja, i koje je zato ova praznina, *niko,* sve do potpune svesti o tome: »ja nisam niko, ja sam samo ja«.[17]

To je *travestija,* svakako, ali zato što to nije samo prerušavanje, nego i *parodija* tog prerušavanja. Tu nema jakog ispoljavanja parodičnosti, ali ono se oseća, kao težnja samoironisanja, gotovo svuda; to je romantizam »poslednjeg trubadura« koji, međutim, ne veruje u ljubav, za koga su ljubavnici takođe neizlečivi travestiti, izopačeni lažljivci kao što su to i pesnici; i to je viteštvo, ali koje, u slavu ovog bezizlaza kojim caruje paradoksalnost, na grbu nosi, kao svoje geslo, reč: »ničiji ja nisam«: romantizam nekoga ko neće prestajati da ističe svoju gotovo biološku predodređenost za »plavi« romantizam (»među dečacima najnežniji plavim«),[18] — eto još jednog pokušaja male inverzije sintaksičke i egzistencijalne, u žudnji za »azurnom zemljom«? — ali koji neće prestajati da otkriva »životinjstvo« svuda, pišući (usred ovoga svog kulta plave boje, kao boje pseudo-aristokratizma »učitelja bednog, budale kukavne«), priče u duhu feljtonskog realizma koji ne otkriva samo dno, laž i duhovno-moralnu pustošnost svuda, nego je i sâm sobom, svojim »verizmom«, bez mašte, još jedna manifestacija te pustošnosti.[19] Tu je nužan stav: »Rekao bih nešto, umiruć bih reko. / Reč meni

[15] Kao Božidar Stojadinović, koji je pisao, nešto ranije, pesme sebi *(Samom sebi,* Beograd, 1921), sanjajući da se, kao Ja, izgubi u šumi anonimiteta: »Zađoh duboko. Bez neba i bez sunca! / I ne vidim se više u jakoj seni / Visa i stabala. O! Blago meni! / Da srećnoga, srećnog begunca!« (u pesmi *Šuma,* iz 1921).

[16] *Umor; Azurna zemlja.*

[17] *Seoska tišina*

[18] *Sebi jedinom*

[19] *Umesto odgovora . . . i druge pripovetke,* Beograd, 1934. U ovoj knjizi, koju je drug Dragutinovićev, K. T. Taranovski, priredio i izdao po smrti Dragutinovićevoj, sabrano je sedam pripovedaka, objavljenih između 1926. i 1933, u *Misli, Volji, Politici, Književnom Severu i Letopisu Matice srpske.* U kratkom predgovoru, Taranovski ističe Dragutinovićev »isključivo veristički stav na bazi realističkog posmatranja«, napominjući da je Dragutinović »mnogo veću

treba tvrđa nego nebo«,[20] jer je tu nužno nemirenje sa ovom pustošnošću Ja koje je niko jer je »samo« Ja, nužno ovo htenje da se, umirući, nešto kaže, da se zaključi, uobliči (da se od senke pretvori u kamen), ali to što bi se reklo ostaje ovo *nešto,* ta uskraćena reč koja se ne zna, tako da je ostao samo govorni nagon, ali bez reči, želja za govorom, uprkos svakom gađenju, želja da se umiranje završi onim što bi se reklo: da se dođe do te reči »tvrđe nego nebo«. Nema reči »tvrđe nego nebo« već samo reči čija slabost je u slabosti životnoga pozvanja, kao pozvanja za izabiranje, u neizabranosti ili nebitnosti sopstvenog života i sopstvenog govora: »Ne, nije važno da li ću da živim / ne, nije važno šta li ću ja reći«.[21] To *»nije važno«* govori životu, ali i samom govoru, svest o neizabranosti, u samoneznanju volje, u umarajućoj, iscrpljujućoj besciljnosti koja je kao »širokog mora besciljna sloboda«,[22] kao *dosada* koja prodire u sve. To nije samo misao: »Pesnik — budala neka sada piše / o svemu tome stihovano more . . / *Odveć dosadne* bile bi mi pesme. / — / Sve je umrlo, ničeg nema više«,[23] ili: *»Kako su dosadni* svi pesnici sveta! / *Dosada večna* obvija sve stvari«,[24] niti je to samo priznanje: »opiti dušu ne umem, zaspati / ne mogu bez probuda ja«[25] (kao priznanje nemoći za zanos, — za »viteštvo« i »trubadurstvo«: za sopstveni romantizam? — ali i nemoći za smrt); to je i dosada (poravnavajuća, ništeća) koja prodire u sam čin govora, obezvređujući ga iznutra, iz njega samoga, dosada koja prodire u samu materiju jezika.[26]

umetničku meru dao u svome romanu, tako da ova knjiga nije reprezentativna za njega kao proznog pisca«. (To je autobiografski roman *Pesnikova mladost i ljubav,* obiman i do kraja neredigovan rukopis, koji je ostao neštampan.)

[20] *Seoska tišina*

[21] *Monolog na gori; Lišće peva.*

[22] *U tuđini; Azurna zemlja.*

[23] *Pesma bez naslova*

[24] U istoj pesmi.

[25] Isto.

[26] Dragutinović, svakako, nije na početku nego na kraju procesa kojim dosada prodire u pesnikov govor, onemogućavajući ga: to je ona *u suštini* ista dosada koja će se javiti u poeziji izrazito građanske inspiracije već u prvoj deceniji veka.

To je ono *Dosta,* iz Rakićeve pesme *Varijacije* (1905): »Dosta, za ljubav večitoga Hrista! / Ne mogu više, dosadno mi sve je«, i koje je tek prividno *Dosta* romantičarskoj frazeologiji, kao lažnoj, dok je u suštini, iako duboko skriveno, *Dosta* svakom ljubavnom govoru kao lažnom, pa i svakom pesničkom govoru kao govoru laži. Na počecima svojim, to *Dosta* prve epohe dosade, nalazi još otpor u

To je *govor u svesti o sopstvenoj beznačajnosti:* nužnost govora (kao nužnost života), i ovo protiv-govorno i protiv--životno »nije važno« koje, utapajući u dosadu, ne traži samo da pesma bude »poslednja« pesma, nego traži i da govor bude poslednji govor, kao u pesmi *Još ne poslednja pesma* (u knjizi *Lišće peva),* u čijoj prvoj strofi govor kao da je, zaista, poslednji govor: »Ovo je život, ovo su radosti, / ovo su ljudi a ovo su žene, / ovo su dobri — a ovo su zli«. Je li to najava kraja govora na kraju života, u dosadi kojom nadire ništavilo, kao u krajnjem, poslednjem znanju, posle kojeg više nema nikakvog znanja, ali i nikakvog govora, i koje nam, u svojoj apsolutnosti svudprisutno, svepoznato, dozvoljava još samo da ovako *pokazujemo* (»ovo su . . .«, »Ovo je . . .«), a ne više i da kazujemo, to *znanje očiglednosti koja je ćuteća,* koja dozvoljava možda samo još gest, ali ne i reč, pa zato vraća govor u prvu njegovu, najraniju, *gestikularnu* epohu, na putu ka njegovom iščezavanju (zajedno s nama), otkrivajući ga kao izlišan? Tu poslednja pesma, ovom

neprebolјenom romantizmu, koji omogućava, uza sva kolebanja, da se sačuva čvrstina forme (Rakić), ili nalazi otpor u snazi mistifikacije i sopstvene i tuđe svesti, Dučićevim preobražavanjem ovoga istog *Dosta* (u pesmi *Zamor,* takođe iz 1905: »Dosta, jadna ženo, sve je zalud! Dosta! / Mi smo jedno drugom davno sve već rekli!«) u *umor kao jemstvo senzacija estetizma.* Ali, vremenom, ovo *Dosta* će sve više, i sve nezadrživije, da provaljuje u govor, onemogućavajući i ovu čvrstu formu (parnasističku) i ovaj estetizam (u stilu idejnog simbolizma), sve do »nonšalantne« forme Radoslava Dragutinovića (o kojoj govori i Pandurović, iako sasvim uzgredno, u predgovoru knjige *Lišće peva):* ta »nonšalantnost«, ta labavost njegove forme, nije stvar nikakve apstraktne pesničke odlike, pa u tom smislu ni samo delo opšteg razvoja pesničkog govora (ma koliko da je on, i ovde, od izvanrednog značaja), nego ona nosi u sebi mrzovoljnost i dosadu ovoga pesnikovog *Dosta* pesniku, iz prve decenije.

U samome njenom jezgru, kao skrivena njena sadržina, jeste osećanje *nebitnosti* sopstvenoga govora, onoga *»onako tek«* govora Milana Ćurčina: »To je onako tek, pesnička mašta, / Kad je lepo, ja pišem svašta« *(Ako ću da budem iskren; Pesme,* 1906), tog govora prožetog podrugljivošću prema sopstvenoj poeziji, što je sve izazivalo pre svega utisak izvesnog oslobođenja, lakoće, osposobljavanja za igru, nečega što je »zanimljivo« (i za Skerlića, čak: *»Zanimljivo* je da ovaj pesnik podrugljivo gleda na poeziju, ili bar na pesnički zanat«, — *Pisci i knjige, III,* Beograd, 1908), ali što je u sebi nosilo misao o *lažnosti* sopstvenoga govora, misao najpre pod osmehom (»Lagaću. Kao što lažu, a ne znaju, rođeni filistri«, — Ćurčin, *Soneti bez sheme, Kad zaspi savest; Srpski književni glasnik,* 1904, XII 8), ali koja će taj osmeh veoma brzo da zaledi u *grč očajanja, punog samoprezira.*

U početku, ova svest o lažnosti primana je, najčešće, s lakoćom, završavajući u blago-ironičnom samo-parodiranju pesnika (kao filistra-lažljivca, među ostalim lažljivcima); pesnik je još sposoban da, kao Svetislav Stefanović,

rečju koja je samo pratilja gesta (»ovo su . . .«, »ovo je . . .«), zaista kao da traži sebe, ali nalazeći neiskazivost ove očiglednosti što se otima od govora, između neodređeno-pokaznog »ovo« i pomoćnog glagola »biti« koji se, međutim, rastvara u neodređenosti sklonjenoga predmeta (ljudi, žena, radosti, života). (Ostao je samo gest ukazivanja na stvar, ali ne i sama ta stvar.) Pa ipak, ni to nije poslednja pesma poslednjeg govora, u dosadi bezizlazne očiglednosti (u očiglednom bezizlazu): govor tu neće ostati na nivou ove reduciranosti iz prve strofe *Još ne poslednje pesme* (šest reči, — *život, radosti, ljudi, žene, dobri, zli,* — u šest rečenica tri stiha), nego će potražiti sebe tražeći drugog preko lajtmotivsko-jadikujućeg »ko će mi reći«: »Ko će mi reći: zaboravi, idi! / Ko će mi reći: budalo kukavna! / . . . / Ko će mi reći: spavaj, dušo, spavaj«. Govornom stavu anti-govornog »Ovo su . . .«, »Ovo je . . .«, suprotstavlja se ovde dozivanje govornoga (govorećeg) drugog; ma koliko da je govor tog *nepoznatog* (odsutnog) drugog *poznat* govor (tako da se ne zna ko će reći ono

bezbrižno denuncira čak i govor osnovne svoje misli »platonskog« novoromantizma (»univerzalne simpatije«) kao lažan: govoriću ti, kaže Stefanović u pesmi *U ime večnog (Pesme originalne i prevedene,* knj. II, Mostar, 1904) »kako kruži / — / Kroz vasionu celu isto biće / I kako sve se u nj stapa i sliva, / I rečima punim tajnog, nejasnoga / I nesvesnoga, svest ću ti zaneti, / Pa ti, skriven od pogleda tvoga, / U ime Večnog nevinost uzeti!« To je udvajanje, nesumnjivo, ali udvajanje koje još može da bude igra, i to jedno vreme *najomiljenija igra pesnika prve decenije: igra takozvane »iskrenosti« ili autodemistifikacije,* samoraskrinkavanja, skidanja sopstvene maske (»Al' ne volim te, ne volim te, draga«, — Rakić, *Iskrena pesma,* 1903). Samosvest ovoga pesnika, kao svest o nebitnosti sopstvenoga govora koja se razvija u svest o njegovoj lažnosti, u ovim rascepima između romantizma i demistifikatorskog realizma, još je tu igrajuća svest; samooptužbe ovde mogu, još, da budu igra; još u ovoj svesti nema onu snagu i težinu, ono očajavanje zbog lažnosti koje će se, međutim, neumitno razvijati, kao sve veća razaračka snaga ovoga građanskog »hamletovstva«, ove rastrgnutosti između artificijelnog romantizma, — u početku, kod Rakića, u znaku Tristana i Izolde, pa i Vertera, a kasnije, kod Dragutinovića, u znaku »poslednjeg trubadura« i »viteza«, — i ove dosade, kao svesti o toj artificijelnosti, i, ujedno, nemoći da joj se ma šta drugo suprotstavi, te dosade koja govori Rakićevo »Dosta (. . .) ne mogu više, dosadno mi sve je«, ili Dragutinovićevo, na kraju: »Kako smo dosadni mi, pesnici sveta, / i naše jadne, preopširne bune!« *(Pesma bez naslova).*

Ostaje *svest o dvojstvu,* ali nemoćna da ovo dvojstvo prevaziđe: ona je »iskrena«, ali jalova. To je iskrenost koja otkriva istu prazninu (i dosadu), istu lažnost govora, ali kojom se ta lažnost ne prevazilazi, ova *jalova iskrenost koja uvaljuje u laž o lažnosti svakog govora.* (I u njegovu »preopširnost«: govor je preopširan jer je, u svojoj lažnosti, dosadan; on ništa ne uspostavlja, nego se neprestano razliva, ne nalazeći ni svoj kraj ni sile koherencije, jer ne zna za istinu, ni u ljubavi, ni u »buni«: jedino ova istina, od koje se očekuje da ukine

što se zna), — u stvari, Dragutinovićev govor, — i ma koliko da je on vanredno sužen, takođe (samo ovo: »zaboravi, idi«, »budalo kukavna«, »spavaj, dušo, spavaj«), ipak je to dozivanje govora dozivanjem drugog: ovo »zaboravi« samo je izvrnuti izraz pokušaja sećanja na drugog, u pokušaju sećanja na govor, ali i u pokušaju sećanja na samoga sebe (koga nema bez govora: bez drugog), kao što je i ovo »idi« takođe izvrnuti izraz dozivanja. (Ne mogu ni da odem, ni da zaboravim, bez drugog: ne mogu da odem dok ne kažem sebi »idi«, pretvarajući se, sâm, tim govorom u »drugog«, umnožavajući se u samome sebi?) Slabost ovoga govora je u slabosti dozivanja. Ako se ta slabost govora iskazuje kao anti-govor prve strofe, u kojoj je sve anti-poetičnost, ali i anti-poetizacija, ona se produžava i u želji za govorom, iskazujući se kao sentimentalistička poetizacija: »spavaj, dušo, spavaj«, u sukobu sa tendencijom anti-poetičnosti (ili sa tendencijom da se, stvarno, napiše »poslednja pesma«). Uvek je tako s Dragutinovićem, koji je između reči »budalo

---

razliku između govora i dela, reči i čina, sažima govor, čini ga koherentnim. Svest o uskraćenosti čina otkriva se kao ova svest o dosadnoj »preopširnosti« govora, o ovoj razbrbljanoj ispovesti bez kraja, čije matice nosile su, lenjo i bezizgledno, Dragutinovića, uprkos tome što on to zna. Ovo znanje tu nije od pomoći: problem govora je, u suštini, problem egzistencije. On se ovde ne oslobađa prokletstva »preopširnosti« onako kako se egzistencija ne oslobađa opsesije lažnosti, dosade, odsustva čina.) Sve je laž, jer nema čina: nema opštenja. Pesnik je lažov, kao što je to i ljubavnik. On sve manje u tome može da nađe povoda za igru, čak ni kao junak (bezimeni) Dragutinovićeve priče *Umesto odgovora na Lucijino pismo* (iz 1932; v. u knjizi *Umesto odgovora . . . i druge pripovetke),* koji laže da bi se svetio (»Ja sam izvanredno vešto lagao, to jest kao pravi umetnik. Ja sam hteo da se svetim, do sto gromova«), ali ne samo da bi se svetio nesuđenoj ljubavnici u Nici, nego i ljudskom duhu uopšte, a posebno onom romantičarskom (onom njegovom-ne-njegovom: onom koji mu, kao i samom Dragutinoviću, ne uzvraća na ljubav?), uživajući u prikazivanju toga duha kao duha laži: »Uopšte uzev, svi književnici lažu. I oni najiskreniji još ponajviše. Pričaju oni nama, ima dve hiljade leta, o velikom, nesebičnom drugarstvu, o zagrobnoj ljubavi, i ne znam šta sve oni tamo nama vezu. Pa nije im ni to dosta, nego udaraju i na nauku. Tako su neki, kaže jedan Francuz, od Miseovog boravka u Vašoj Veneciji napravili sladak, plav roman, dok je sve bilo tako malo romantično: odmah po dolasku, naš gospodin Mise je navukao groznicu, a gospođa Žorž Sand je dobila jednu očajnu dizenteriju«. — To je Dragutinović: *razočaranje u romantizam* (» . . . tako malo romantično«), koje traži ovde *osvetu romantizmu,* njegovom demistifikacijom, punom ruganja i gađenja. Ali, ta »očajna dizenterija« ne uništava ovde glad za »slatkim, plavim romanom«: naporedo sa njom, koja traži ovu osvetoljubivu demistifikaciju, u kojoj se očajanje meša sa gađenjem (i s ponešto mazohizma?), traje čežnja za »plavim romanom«. To je udvojenost bez izlaza. U knjizi *Azurna zemlja,* Dragutinović je

kukavna«, u kojima se mešaju gorčina podsmeha i samosažaljenja, i ovoga »spavaj, dušo, spavaj« u kome ta »budala kukavna« samo-ironisanja kao da se gubi u sentimentalizmu. Uvek je to gorčina prelivena sentimentalnošću, spoj ironije i bolećivosti, podsmeha sebi i sažaljenja nad sobom, u neodlučnosti, u nesmelosti u kojoj je svaka pesma »još ne poslednja pesma« (i svaki dan još ne poslednji dan): i ta ironična, anti-govorna,

---

upravo *ogrezao* u laži sentimentalizma i najgorega mogućnog kiča poetizovanja »ljubavnih« banalnosti (»Zaboravi mene, reči moje bedne, / I ljiljane bele, radosti, i pesme — / Nikada nikog više ljubav moja, / Bolna, bezmerna, pogoditi ne sme«, — u pesmi bez naslova; *»Verovah da ćeš doći ti . . .«,* — ili: »ti ćeš otići od mene, o draga, / drugom ćeš naše šaputati reči, / drugome ćeš svoje poklanjati usne«, — *Sumnja),* ali je, istovremeno, pokušavao da se ostvari kao pesnik one iste *ljubavne ravnodušnosti* koja se, kao tema, javljala takođe već u prvoj deceniji veka, od Rakićeve pesme tuposti građanskog braka (». . . I gledasmo se u ćutanju dugom, / tupo, ko sito dete šećerleme«, — *Obična pesma;* iz 1904; *Nove pesme,* Beograd, 1912) preko Pandurovićeve objave seksualnog mrtvila (u pesmi *Mi, po milosti božjoj, deca ovoga stoleća; Posmrtne počasti,* Mostar, 1908), — objave koja će se, u dvopevu sa njegovim pasatizmom, objektivirati u mitologiju Mrtve drage, — pa sve do usamljene Danice Marković. Ovde, ta ravnodušnost traži sebe kroz objavu *bedne* ljubavi (kao ljubavne bede): »Bedna je ljubav naša, više / da li je volim il' ne volim — ne znam« *(Bedna ljubav; Azurna zemlja),* kroz saznanje sopstvene nesposobnosti ne samo za ljubav nego i za ma kakvu bliskost: »Ne mogu ja ni s kim nikad blizak biti — / kako me to boli« *(Rane senke; Azurna zemlja),* ali i kroz pokušaj nalaženja utehe u *osvetoljubivom* otkrivanju ljubavnom partneru svoje ravnodušnosti prema njemu (produbljivanjem Rakićevog »Al' ne volim te . . .«): »želju da stradam, i radost da živim, / ili da umrem, / Vaš veseli glas budio nije u meni, i tma / na oči Vaše što pada polako, / kako me tišti kada se setim Vas!« *(Njoj; Azurna zemlja).* To budi sećanje na Danicu Marković, iz prve decenije: »Vi niste čovek mojih nadanja, / U mašti mojoj mesta Vama nije« *(Odlomak),* ili (pa makar i sa »Ti« umesto ovoga građanskoga »Vi«): »ostao si mi dalek i nepoznat i stran /. . ./ Ti nisi kadar bio nikad bol da mi zadaš, / Niti si smisla imao da budeš tragičan (!) /. . ./ Niti si uspeo da doživim roman potresan« *(Post scriptum;* v. u knjizi *Trenuci i raspoloženja,* izd. *Srpska književna zadruga,* kolo XXXI, br. 204, Beograd, 1928). Ako se traži ovaj »roman potresan«, to je zato što tu ima sve manje izgleda za ma kakav emocionalno-misaoni potres. To je gluva, neranjiva, nepokretna pustošnost Ja egotičkog individualizma, Ja koje je *bez drugog,* ali zato i bez volje, Ja želje u potpunom neznanju: »voleo bih — ne znam šta bih ja voleo« *(Nemogućnost),* »Za čim da čeznem, šta da želim?« *(Prevrnuti list),* »Ja ne znam više kuda bih ni šta bih« *(Monolog na gori),* »Da li da ćutim, da hodim i živim? / Da li da oštru smrt sebi poželim? / Da li da se svemu s dobrotom nasmešim?« *(Seoska tišina;* sve u knjizi *Lišće peva),* i, preko ovoga paradoksalnog pitanja da li da se bude, ili ne bude, dobar, otkrivanje nemogućnosti ma kakve dobrote u ovoj voljí bez sadržaja, u toj *dosadi* da se voli i da se »prašta«: »Ja ne znam ni kuda da odem, i neću; / ja nemam više ni dobra u srcu. / I dosadno mi je da volim i praštam« *(Pesma bez naslova).*

poslednja pesma, i ova slabost da se ona prihvati (da se ode, da se zaspi: da se umre), ovo »još ne« (ćutanju smrti), kao »još ne« onome »Dosta«: *i to »dosta« i to »još ne«*, dozivanje poslednjeg, i uzmicanje pred njim, drhtanje na granici, i uvek ista slabost u svemu, slabost koja zahteva od Radoslava Dragutinovića da se neprestano, i svuda, *umanjuje*.

Govorni gest tu ne može da bude »veliki« gest gordo-svečanog uznošenja (»caruj . . .«), kao kad se »nebo spasava« (»ima još viteza«?), nego gest ovoga umanjivanja, svuda i u svemu, gest »snishođenja«. Ovaj Ibrovčev »poslednji trubadur« napisao je stih »Plače motika za mnom pod Javorom« (i to u pesmi u kojoj je optuživao pesnike da beže »prvim vlakom«): ako ima nekog romantizma u stihu ovoga komično-samoironičnog (i samounižavajućeg) priznanja, — koje nikada i nijedan Ibrovac neće prevesti na francuski jezik, jer je ono neprevodivo onako kako je neprevodivo iskustvo zaleđeno u idiomatsku frazu »plače motika (. . . za njim)«, (u tu frazu okrenutu protiv tuđeg lenčarenja u lažnom »gospodstvu«, ali koju ovaj »poslednji trubadur« okreće ovde protiv samoga sebe, demistifikatorski), — onda to, svakako, nije romantizam »poslednjeg trubadura« (o glavu tog trubadura zar se ne prebija ova motika sa Javora?), nego je to *romantizam malograđanske mitologije pokajničko-iskupljujućeg povratka zemlji i pastoralnim idilama seljačkog života*, romantizam malograđanskog pokušaja bekstva (u stilu samooptužbe i pokajanja) pred izazovima novih uslova egzistencije. Umesto travestije u »poslednjeg trubadura«, velikim gestom (»caruj . . .«), to je »snishođenje« pred seljačkim životom koji je idealan jer je život apsolutne prostote i ubogosti u svemu. Seljaci su »prosti i mirni, prljavi, ubogi«, kao i kod svih pesnika malograđanskog obogovljenja seljaka ovoga doba; njihova prostota (do ubogosti) jeste i za Dragutinovića, kao i za ove pesnike (od Božidara Kovačevića do Živka Milićevića, i od Desanke Maksimović do anarhiste Drainca, koji kao »bludni sin« pokušava da se vrati selu), jemstvo mira; nemir je u složenosti, u kontradikcijama, nemir je u gradu: »Kad dojadi život i gnev, ja vam dođoh; / na groblju kad je rano da se traži, / mir se još nađe među vama, seljaci«.[27] Selo je poslednja stanica na putu ka groblju. Selo je obećanje nekakvoga »živoga« groblja, neke »žive« smrti, u

[27] *Seoska tišina.* — (V. u pesmi *Povratak*, poslednjoj u knjizi *Lišće peva:* »Posle svih gorkih kletava i bludnja / evo se vraćamo, jadna zemljo, tebi«.)

savršenoj tišini savršene sveizmirenosti. Težnja ka smrti, i poslednji otpor njoj (u nesposobnosti da se ona prihvati, između samozavaravanja, u sanjarijama: »Sve više volim da mislim o smrti. / Ona će doći kad ja budem hteo«,[28] i poetizacija koja je, međutim, na samom rubu ironije: »Izađi da vidiš mesečinu, / prostri se po suhoj travi, / noć kad sve zaspe i oživi, / *i pođi da umreš, ako možeš«*,[29] sjedinjuju se u ovoj žudnji za selom: pesma seoskoj uspokojavajućoj tišini u noći (ili u ranom praskozorju) jeste, ipak, »poslednja pesma«, utoliko što je govor iz ove noćne tišine sela poslednji govor, nekakav *zaveštajni* govor, onaj oporuke, ili *poslanice*, koja se objavljuje sa ove poslednje tačke sveta, sa te granice između života i smrti.

Sve se spušta, stremi naniže: i misao, i ritam rečenice, i verbalna mašta. Sve ponavlja pokret »snishođenja« pred seljacima, koji su, međutim, uronjeni duboko u ovu noć tišine. Ima tu neke *bede* (duha, volje, tvoračkog nagona), u ovom samopotirućem »snishođenju«, bede koju je Dragutinović osetio, i rekao, čak, pitanjem (za koje očito nije bio sposoban nijedan drugi pesnik malograđanske mitologije povratka selu): »Zar nije beda kada se snishodim / od vas da tražim mira, o seljaci?«,[30] ali ta beda je neotklonjiva, onako kako je neotklonjiva volja za ovim samoumanjujućim »snishođenjem« kao za jedinim mogućnim putem u dobrotu, volja koja će da potraži i veliko »prostranstvo neba i zemlje« samo zato da bi tu doživela sopstvenu malost (neznatnost) kao ovu jedinu i suštu dobrotu: »Bivao sam uvek dobar kada sam rastužen *ćutao*, / bivao sam uvek *mali* pred prostranstvom neba i zemlje«.[31] Dobro je u malom (koje ćuti):

[28] *Pesma bez naslova*

[29] Prva strofa u pesmi bez naslova, u knjizi *Lišće peva*. — To je neosporna poetska izvornost, u neosporno istinskom pokretu Dragutinovićevom, između spontanosti koja je iznela prvi stih, — čija prostota, sa nivoa govora svakodnevnosti, prožima se lirskim sjajem: *»Izađi da vidiš mesečinu«* (onako kako se ovo svakodnevno, gotovo »poslovno«, »Izađi da vidiš . . .«, ispunjava sjajem te mesečine), — i završnoga stiha: »i pođi da umreš, *ako možeš«*, u kome ovo *»ako možeš«*, kao naknadno dopisano, nije li delo samoironisanja, zadržavanog sve vreme ovde, između ova dva stiha, da bi izbilo na samom kraju strofe, spasavajući je od sentimentalizma, spojem ojađenosti i veoma prigušenog, a osetnog, ipak, humora, all i infantilne sanjarije o smrti, gotovo đačke, pubertetske, i ovoga iskustva što kaže, posle svega, to » . . . *ako možeš«*, te samo dve reči u kojima ne otkriva li se sâm paradoks žudnje za životom koja se iskazuje žudnjom za smrću?

[30] *Seoska tišina*

[31] *U prirodi; Azurna zemlja.*

dobro je dobro umanjivanja; otkrivanje dobrote sopstvenim umanjivanjem, u prirodi, jeste *»slatko* kajanje nad sobom / i nad ljudima«, samosažaljevajuće sažaljevanje svega i voljenje svega, tu, daleko od ljudi, gde sve može da se oprosti i voli, gde čovek, čak, može i samoga sebe da voli, ganut sopstvenom dobrotom (ovom sposobnošću praštanja svemu), i to toliko da su mu »od sopstvene dobrote suze (. . .) navirale na oči«.[32] To je raznežennost nad sobom, u ovome samoumanjivanju koje je smirujuće uprošćavanje: vraćanje iz složenosti društvenog života (složenosti koja je zla) u prostotu, koja je dobra, u kojoj je sve izmireno i koja se zato iskazuje ovom senzacijom sveizmirujućeg (sveobjedinjavajućeg) praštanja svemu i voljenja svega, ali to je i vraćanje iz umnog u ne-umno. Tu će se reći, ushićeno: »jesi li prespao noć na slami, druže, / sa očima nebu zvezdanom okrenut?«,[33] i tu će, u stilu panteizma romantičarskog bekstva u prirodu (obnovljenog potpunom socijalnom pometnjom malograđanstva), svim mogućnim lažima i travestijama da se suprotstavi senzacija nepobedive, ipak, nevinosti: »Htedoh da budem zao, a bih dobar, / plav sam i nevin kao zora«, u neprestanom vraćanju opsesivnom motivu praštanja i dobrote: »Ne ljubiš — a rad si samo sve da praštaš, / i misliš — zašto dobar da ne budem«, ali jedino čemu se tu ne prašta, nikako, to je sâm um: »Al ja se nikad već vratio ne bih, / vladar bih smerni bio ovom kraju, / *u gluposti bih držao svoj narod«.*[34] Ako može da se govori o iskrenosti Radoslava Dragutinovića, uplašenog od pesnika u sebi kao od neizlečivog majstora laži, evo gde je vrhunska manifestacija te iskrenosti: »u gluposti bih držao svoj narod«. Ta *pohvala gluposti* (u ovoj poeziji za koju je rečeno i to: da u njoj »nema ništa ružno, rđavo, pokvareno«, jer je sve tu »samo odblesak jednog plemenitog idealizma koji je došao u sukob sa

[32] »Zar te nije obuzimalo slatko kajanje nad sobom / i nad ljudima, i nad svim što živi zar te nije obuzimalo sažaljenje? / Kako je široko, široko bilo u tvojoj duši, / kako si sve mogao da razumeš i sve da oprostiš / i da voliš beskrajno / . . . / da je čovek sebe samoga voleo / i gledao se u čudu, ne poznavajući se, / od sopstvene dobrote suze su mu navirale na oči« *(U prirodi).*

[33] U pesmi *Poslanica* (u knjizi *Lišće peva),* posvećenoj *Đorđu Glumcu,* pesniku koji je, u isto ovo doba, tražio, u susretima sa prirodom, naivnost koja posvećuje u radost apsolutne dobrote detinjski bezazlene duše. (Dragutinović je posvetio Đorđu Glumcu ciklus *Cveće samoće* u *Azurnoj zemlji:* Đorđe Glumac posvetio je Dragutinoviću ciklus *Plavi snovi* u knjizi *Lirski trepeti,* Beograd, 1930.)

[34] Sve u istoj pesmi.

stvarnošću«),[35] jeste pohvala noći uma. Noć, koju hoće Dragutinović, nije noć bdenja, u tišini, u kojoj um progovara, nego ova noć uma, koja se doziva u strahu od njegovoga progovaranja, u tišini, kao od progovaranja istine sveta i sopstvenih »jada«.[36] Stih »u gluposti bih držao svoj narod« jeste stih protiv uma, stih žudnje za *carstvom naroda kao za carstvom životinjstva,* žudnje objavljene u pesmi *Povratak:* »Neka se narod kolje, neka živi, / bilje i vodu nek loče sa reka — / čovek je samo životinja sretna / a u mudrosti nema više mleka«.[37] Sima Pandurović, koji je u Dragutinoviću tražio još jednu potvrdu jednačine agnosticizma rođenog u rezignaciji (pokušavajući tu jednačinu da suprotstavi prevratništvu poezije »antiumetničkih tendencija« koje su se javile »uporedo sa antikulturnim i antidržavnim pokretima«),[38] tvrdio je da ta rezignacija i kod Dragutinovića nužno »rezultira (. . .) filozofski agnosticizam — možda jedini mogući stav na bazi osećanja i neposrednoga ličnog iskustva«;[39] ali, ako uopšte može reč agnosticizam da se izgovori u blizini ovoga pesnika koji samoneznanje sopstvene volje nije ni pokušao da uzdigne do neke filosofičnosti, onda je taj agnosticizam bio *ideal* (a ne stvarnost) kome je on težio u rezignaciji, i to ideal oličen u

[35] K. N. Milutinović, u prikazu knjige *Azurna zemlja, Letopis Matice srpske,* 1930, CCCXXIV, 2—3.

[36] »Bilo je doba kad nam beše drago / da bdimo dokle čovečanstvo spava: / a danas bojim se tišine sve više, / sopstvene jade ne znam da zaglušim« *(Monolog na gori).*

[37] U istoj pesmi, Dragutinović će da pominje i seljaka koji umire za pravdu (»Naš seljak divni, umrli za pravdu . . .«), i *»mučene* seljake« (»Šajkače znojne i žilave ruke, / Ja znam te naše mučene seljake. / Zlatom bih njina pozlatio vrata / ko dobri anđeo, na putu iz bajke«), ali seljak kome bi on pozlatio vrata nije ovaj mučeni seljak, nego *prost, miran, prljav, ubog i zato blažen:* »Prosti i mirni, prljavi, ubogi, / vi što ne čuste za lorda Bajrona / dugo vas žalih što ne znate ništa, / i što ste mudriji, silniji od mene« *(Seoska tišina).* U pesmi *Seoska tišina,* stihovima kojima se Dragutinović pitao zar nije beda kada se snishodi, tražeći mira od seljaka, slede stihovi što objavljuju jalovost kulture i pozdravljaju sunce, ali i »groblje otaca«, kao znamenja pre-kulturne, i zbog toga životno autentične, iskoni: »Gde su mi mudre knjige? / Kakve zvezde / gordost i umlje, i svet — šta mi daše? / Korak po korak ja idem, poguren; / sunce još svetli, ko poslednje dobro. / Staze i stenje, spomeni, detinjstvo, groblje otaca, pozdravljeno budi«.

[38] »Oko 1922. godine antiumetničke tendencije, uporedo sa antikulturnim i antidržavnim pokretima, bile su strahovito nabujale. (. . .) Međutim, nešto energičnom akcijom kritike, nešto suzbijanjem političkoga pokreta koji joj je bio oslonac, a nešto samo po sebi, kao svako zlo, ta ‚književnost' je, uglavnom, prestala« *(Antologija najnovije lirike, u redakciji i sa predgovorom S. Pandurovića, treće, prošireno i ilustrovano izdanje, Misao,* Beograd, 1926).

[39] U predgovoru knjizi *Lišće peva.*

gluposti, koja se u pesmi *Seoska tišina* zove *Toza* ili *Traja:* »Plače motika za mnom pod Javorom. / — / Pa da sam bio Toza ili Traja, / pa da sam imao kuću pokraj šume, / da sam tukao ženu svoju bledu, / da sam od crkve išao do krčme, / pa ja bih danas makar sretan bio!«, ili ideal otelotvoren u seljaku koji »sem doma druge misli nema«, iz *Poslanice:* »U gluposti bih držao svoj narod. / Kad gledam kako svaki ženu ima, / kako je brižan, gleda nebo tamno, / kako je veseo, kako je siroma, / kako sem doma druge misli nema — / bezumna tuga, hladna, duga zmija / oko srca se svije, pa je teško«.

Veoma *labava* forma Dragutinovićeva, njegov pričajući ton koji govor pretvara u ćaskanje, delo su ove potrebe za »snishođenjem«. Njegovo okretanje *kolokvijalnosti,* začeto već uveliko u nekim pesmama *Azurne zemlje,* a produbljeno do svesnoga stava, čak do osnovne težnje, u dugim pesmama-monolozima u knjizi *Lišće peva (Poslanica, Seoska tišina, Monolog na gori, Povratak),* iznuđeno je ovim imperativom »snishođenja«. Nikada Dragutinović izrazitije ne napušta ravan kolokvijalnosti kao ravan govorne svesti svakodnevnog iskustva pritisnutog *trajanjem,* dosadom i umorom u njemu, u odsustvu mogućnosti za ma kakvu stvarniju transformaciju datog u ne-dato, i neposredno-iskustvenog u suštastveno. Kolokvijalnost nije ovde funkcija oslobođenja poetskog govora od skleroze »knjiškosti«, nego, pre svega, sila anti-transformacije, anti-poleta. Uvek ostaje nešto zadržano, i uskraćeno, tako da je sámo jezgro ove poezije kob te uskraćenosti, te zadržanosti u uzaludnim nastojanjima da se progovori, u nemoći koja je *dirljiva* utoliko što je nespretna, i to na način neporečne Dragutinovićeve infantilizacije, podržavane njegovom slabošću, potrebom za zaštitom: »Na bregu ležim, gore, bliže Bogu«,[40] za poverenjem, koje ga upućuje na govor deteta: »Gore su dobre, one mene vole«,[41] pokretima koji mogu, povremeno, da dosegnu dirljivo-naivnu prostotu:

[40] *Monolog na gori*

[41] *Poslanica;* v. isto u *Sentimentalnoj pesmi o nedorečenoj ljubavi* (takođe u knjizi *Lišće peva):* »Veče jesenje ono mene voli«. Možda je bliže Dragutinovićevoj potrebi za apsolutnim, detinjskim, poverenjem, to što u ovom stihu nema zareza, nego on ide u jednome dahu, bez zastoja, bez ikakve pregrade (pa makar i samo pauzom) između njega i tog jesenjeg večera. To *detinjasto,* koje sebe propoznaje u apsolutnom poverenju (i koje sebe hoće onako kako hoće to poverenje, i smirenje u njemu), i može, jedino, da vidi jesenje veče *kao dete:* »jesenje veče setno, bolno dete«. Je li to pokušaj spasavanja od smrti, njeno poricanje? Jesen koja je dete, to je umiranje koje je nestvarno, kome će slediti

Veče je vedro, grane se svijaju,
sretan bi mogao da bude čovek,
u svetu tako malom a širokom,
da sklopi oči, na travi da spava;
a meni je čudno u grudima, čudno,
ja mislim samo na nju, na daljinu,
ja ne plačem za njom, a bilo bi bolje

(Nje nema).[42] Izvesna senzacija naivnosti, koja je i najviša poetska senzacija do koje je došao ovaj pesnik pustošnosti neverujućeg egotizma, protivnog ma kakvoj naivnosti, delo je kolokvijalnosti kojoj se on predavao u toj svojoj pustošnosti, pokretima »snishođenja«. Ona je u ovome: »Sretan bi mogao da bude čovek«, ili: »ja ne plačem za njom, a bilo bi bolje«: u prepuštanju, bez otpora, čak i bez najmanjeg ustručavanja, prizemnom nivou kolokvijalnosti, samome ćaskanju (»a bilo bi bolje«), u razočaranosti u pesničko tvoraštvo i njegove dalje mogućnosti.

U samoj osnovi ove naivnosti, kao njeno izvorište, kao njeno *poreklo,* jeste ova razočaranost u poeziju, razočaranost koja vraća i spušta naniže, u ćaskajuću kolokvijalnost. Ja, koje ovde pokušava da govori, ovim ćaskajućim ritmom i tonom, daleko je bliže »privatnom« nego tvoračkom Ja: to je Ja bez vere, lišeno moći za transformaciju (koja je uvek, stvar vere, uvek vera na delu). »Ranjivo mesto Dragutinovićeva talenta« očito je tamo gde su »empirijski elementi ostali gotovo konvencionalni biografski podaci«, tamo gde »pregrada između poetske naivnosti i obične naivnosti vrlo je tanka; tu pregradu često može da procepi i samo jedna reč, jedan slog, jedan akcenat«.[43] Tu odista

probuđenje; to nije samo *izmirenje,* zaista detinjski dirljivo, sa lišćem: »Jesenje lišće prvo, *ono nije krivo,* / ono samo pada, ono meni peva«, nego i vera, preko tog izmirenja (preko tog oslobođenja lišća od »krivice« zbog sopstvene smrti), u probuđenje posle smrti: »Lisje šapuće, sve dalje i tiše. / Visoko u suncu uznesi se sutra, / *probudi me kada umrem,* poslednja lasto«. To: »probudi me kada umrem, poslednja lasto«, nije li magnoveni dodir realnosti i nade, ili smrti i deteta: smrti i naivnosti? To je *naivnost, poslednje utočište osuđenih na smrt.* Ali to je, u poeziji Dragutinovićevoj, tek jedan trenutak, neponovljiv: *takva* naivnost njemu se nije davala; svest o iscrpenosti svega bila je u njemu odviše jaka: ona je morala u ovakvom pisanju da otkriva samo laž.

[42] U knjizi *Lišće peva.*

[43] Jovan Kršić, *Pesme Radoslava Dragutinovića* (prikaz *Azurne zemlje), Pregled,* Sarajevo, 1929, god. 3, knj. IV, br. 72.

(i to gotovo redovno) dovoljna je tek jedna reč, ili čak ovaj jedan jedini akcenat, da bi se probila pregrada između poetske i »obične« naivnosti, ali zato što je jedina poetska naivnost za koju ona zna od ove prizmeno-ćaskajuće kolokvijalnosti, s onu stranu vere u ma kakvu transformaciju višeg tvoračkog reda, ma kakve sinteze, čak u ubeđenju, tu neumitnom, da je forma »nešto vrlo sporedno«, pa i više: da je »bezformnost (. . .) jedina forma«.[44] Pesma se tu neodoljivo pretvara u monolog, koji je

[44] Ovu »bezformnost« kao »jedinu formu« Dragutinović je pokušavao da označi kao presudnu odliku »novoromantičarskog pokolenja«; u prikazu knjige stihova *Zora u duši* (Beograd, 1926) Nikole Mirkovića *(Misao,* 1926, XXII, 2—4), on kaže: »Glavno je (. . .) ono što se govori i izraz, a relativna forma ostavlja se dobroj volji pojedinca. Upravo jedan naš novoromantičar smatra to kao nešto vrlo sporedno, i ako hoćete bezformnost u tom smislu jedina je forma njegova«. — Nikola Mirković (rođen 1903, u Brčkom), u doba knjižice *Zora u duši,* zaista je hteo ovu »bezformnost«, kao stvar novoromantičarske čežnje »Nekud, za Nečim / U snu« *(Romantična pesma;* izvan zbirke: *Letopis Matice srpske,* 1926, CCCVII, 3), u tipično novoromantičarskom (poslesimbolističkom) kultu dalekog, nedokučnog, kao autorepresivnom kultu bestelesnosti, ali koji je pokušavao da artikuliše dosledno religijski. »Dok beli put do božjeg sna / Ne primi u mrak svoga doma / Tamna, maglena šuma« *(Odlazak),* gubljenje u »tamnom«, »maglenom«, imalo bi da bude utapanje u »daleku, nedokučnu slast / Božje ljubavi« *(Psalm prečišćenja),* tako da bi se u mračnom otkrilo neko unutarnje »belasanje«, a šume bi ozarila simbolističko-mistička zvučna svetlost (bliža Jeli Spiridonović-Savić nego Mirkovićevom drugu Dragutinoviću: »Između tamnih stabala / Belasa se, talasa / K'o pena / Dim, / Beli magleni dim. / — / Oko mene se šire mračne ruke / Širokih kestenova. / Oko mene se slila sva u zvuke / Drhtava svetlost šume. . .« *(Kad se šume mrače; Letopis Matice srpske,* 1926, XXXVIII, 1—2).

Ali, kao što ideal bestelesnog, lišen svakoga stvarnijeg odnosa sa telom, ovde samoga sebe gubi, tako i ovaj romantizam, lišen »antiromantične formalne tendencije«, ostaje lišen snage. (Kasnije, povodom Dučićevoga ciklusa *Sunčane pesme,* iz 1918, Nikola Mirković je i sâm ukazao na ovu »antiromantičnu (. . .) tendenciju« kao jemstvo snage romantizma: ». . . neka neromantična, pa i antiromantična formalna tendencija, ako najzad postane prejaka, sama sebe ništi, — time što njen pritisak automatski prisiljava romantičke uobličavajuće snage da dejstvuju jače i vidnije«, — *Jovan Dučić; Srpski književni glasnik,* 1936, XLVIII, 5). »Bezformnost«, kao novoromantičarski »beli magleni dim«, u stvari je ova novoromantičarska bestelesnost bez »antiromantične (. . .) tendencije« tela i telesnosti. Ta bestelesnost, ako se i ne iscrpljuje uvek banalnim jezikom prostog odricanja od »krvi i ploti« (»Neću da nam gospodare krv i plot / I otrovne zmije s nizina«, — *Psalm prečišćenja),* ili u banalnom stihovanju uveliko već banalizovanoga hrišćanstva (»Pa opet dalje posrćemo, Gospode, / I nosimo u sebi sve po deo / Božanskog bića, / Što si ga Ti u gnevu svome razbio / I bacio ga u kvrge smrtne ploti; / I grešimo u nadi, da će doći dan, / Kada će poslednje nam sjedinjenje — Razneti trošna tela. . .«), svakako svodi »bezformnost«, kao jedinu novoromantičarsku formu, na prostu raspričanost, u nemoći koncentracije.

Pa ipak, iako ta »bezformnost« ne stiže do svoje istine (idealne bestelesnosti

dug, i monoton, i u kome prozu ćaskanja, tonski jednoličnog, čuva od razlivanja jedanaesterac, ali ne nekog utvrđenog ritmičkog modela, nego jedanaesterac u kome se stihovi silapske metrike javljaju neprestanim menjanjem mesta cezure. Ta kolebajuća (»šetajuća«) cezura (koja, inače, ponekada i potpuno odsustvuje) ponavlja kolebanje (»hamletovstvo«) Dragutinovićevo

u stvarnosti tela i telesnosti), Nikola Mirković živeo je nju kao besciljnost: sve što je, posle knjižice *Zora u duši,* on još pokušao da napiše u stihu, jeste zbog toga upravo negacija ove dragutinovićevske »bezformnosti«, i to u znaku kulta »oblika sa završetkom«, ili Jovana Dučića. Za Mirkovića, Dučić nije samo predmet doktorske disertacije: u Dučićevoj poeziji, Nikola Mirković tražio je rešenje za ovo razlivanje u besciljnoj »bezformnosti«. Po njemu, Dučić je u srpskoj poeziji rešavao (i rešio) dva njena osnovna istorijska zadatka: problem njenoga okretanja filosofiji (kao problem njenoga izlaska iz lokalnosti: filosofija univerzalizuje), i (što je za njega, Mirkovića, daleko presudnije) problem »oslobođenja od sedimentarne nezavršenosti i besciljnosti vlastitih stvaralačkih dispozicija«. Tu »nezavršenost i besciljnost« (bez kojih nema novoromantičarske poezije), on ovde nije osećao ni samo kao kob sopstvenoga »novoromantičarskoga« naraštaja, niti kao kob epohe, nego ih je, pod senkom Vladimira Dvornikovića *(Psiha jugoslovenske melanholije,* izd. *Ž. i V. Vasića,* Zagreb, 1925), uzdizao do nekakve opšte jugoslovenske kobi, koja se iskazuje, u oblasti melodije, kao *vers ouvert.* Dvornikovićevo »tu melodiju karakteriše kao melodiju *bez pravog završetka,* kao talasanje beskrajnih varijacija jedne osnovne teme čiji je osnovni i pokretni moment bol, i samo bol; beskrajno vraćanje i ponovno variranje iste teme nikada ne dopušta da se ovo bolno osećanje izlije u ekspresiju — uvek ostaje ponešto od njega, nešto nerečeno, neki talog, koji taj val sabije, priguši«. (To je »čežnjivi bol za ljubavlju i smrću«, u kome su »osnovni elementi i našeg ‚sevdaha' i poezije Jovana Dučića«; to je *sevdah,* kojim je Mirković tumačio i Andrićevu prozu, — v. *Ivo Andrić, Srpski književni glasnik,* 1938, LIII, 1, 2, 4, 6, 8; LIV, 2; kao posebno izdanje, *S. B. Cvijanović,* Beograd, 1938). Dučić je, po Mirkoviću, »oslobođenje od sedimentarne nezavršenosti i besciljnosti stvaralačkih dispozicija tražio i našao u francuskom smislu za formu i njegovoj jasnoj, precizno određenoj logici«, a to je konačno postigao 1908, rešavajući »problem oblika sa pravim završetkom, a ipak na nacionalnoj melodijskoj osnovi«.

Očito, N. Mirković hteo je da dokaže da je Dučić došao do sinteze ovoga »francuskoga smisla za formu« i »nacionalne melodije« (koja je, međutim, melodija »bez pravoga završetka«?); ali, gde nalazi snagu Mirkovićevu vera u »oblik sa pravim završetkom« ako ne u snazi njegovoga sopstvenoga doživljaja »bezformnosti« kao besciljnosti, u kojoj *vers ouvert* nije samo znak melodijske nego i opšte egzistencijalne stvarnosti, kao i u njegovoj nemoći da se toj stvarnosti istinski otvori? U epohi u kojoj se problem »otvorene forme« živeo kao jedan od fundamentalnih problema (a sa njima i problem »beskrajnih varijacija«, ili problem »besciljnosti«), pa je zato i postao *ugaoni kamen moderne umetnosti i poezije,* Nikola Mirković ne samo što je pokušavao da ga »lokalizuje« u dvornikovićevsku »psihu jugoslovenske melanholije«, nego je verovao da je njegovo rešenje u Dučićevom kultu »oblika sa završetkom«, i u Dučićevoj poeziji, i to ne samo onoj iz 1908, nego i onoj ranijoj, iz ciklusa *Duša* (iz epohe oko 1903), koji karakteriše »ograničenje na tri strofe« (po ugledu na A. de Renjiea), i to tako

u osnovnom emocionalno-misaonom stavu: govor ovde otiče, neujednačenim jedanaestercima, a u osnovi proznom dikcijom, u znaku neizabiranja i neizabranosti, u konfuziji koja omogućava da se kaže u istoj pesmi: »Sebe ne žalim, dobro mi je tako«, ali i: »Ja neću više ovako da živim, ja neću«, ili: »Umirem gordo od

što »glavna tema se provodi kroz prve dve strofe; treća strofa počinje varijaciju, ali ova obično u poslednjem stihu, na svome vrhuncu, ili prestaje, naglo i presečeno, ili se zbija u jedan vrlo izrazit oblik poente, završetka koji kao neka brana hvata melodijske talase, da ih pojačane vraća« *(Jovan Dučić*, str. 344).

Je li to spas od varijacija, koje osuđuju na »segmentarnu nezavršenost« i kojima osvaja besciljnost, spas što se traži ovim njihovim naglim presecanjem ili poentom, pa bi ta poenta, koja »kao neka *brana hvata* melodijske talase« i (»pojačane«) *vraća* ih, bila sve uporište ovoga »oblika sa završetkom«, »brana« protiv same besciljnosti (pa bismo od besciljnosti imali da se spasavamo — poentom)? Osnovno je tu »hvatati«, »vraćati«, sažimajuće zatvarati: upravo pesmu ove strukture, koju je našao kod Dučića, pokušavao je Nikola Mirković da napiše posle knjige *Zora u duši*. Teško dolazeći do veće sintetičke napetosti, s mukom se probijajući kroz sentimentalističke banalnosti *(Senke*, 1927; *Srce*, 1928; *Blizina*, 1931; *Nesvest*, 1932), on ni u najsrećnijim trenucima ovoga svog »oblika sa završetkom«, suprotstavljenog dragutinovićevskoj »bezformnosti«, ne zna za dramu besciljnosti, u pretnji nezavršivih varijacija, i »oblika sa završetkom«. Nema tog »oblika sa završetkom«, jer je »završetak« dat već u prvoj strofi, tako da je, u najboljem slučaju, pesma vraćanje tome, već datom, završetku, preko druge strofe (»Bedem i more guše. / Kuće i crkve i duše / Pod oblakom se ruše u sivi san. / — / Starče, Nikola Sveti, / Kojoj će sumornoj meti / Stići jedra i lêti / U sudnji dan? / — / More i oblak neme; / Peni se, nestaje vreme; / Duša i vali streme / U sivi san«, — *Mesemvrija; Srpski književni glasnik* 1929, XXV, 8), ili je »završetak« u prve dve strofe, a raspada se u trećoj strofi, koja je daleko od toga da bude »kao neka brana« smazi naslućenoj u prve dve strofe: »Nebo slepilom preti. / Oko se ledeno cakli. / Nebo se nama sveti / Što smo se sebe takli. / — / Sneg se sa zvezda ruši / Potkopan teškim snima. / Bleštava grudva se gruši / I sav svet u se prima. / — / Krši nam svest, i više / Nemamo svoga dana; / Ništa do snega, kiše / I srca zapretana«. Umesto puta od varijacije ka »završetku«, to je upravo suprotno: put od »završetka« ka »varijacijama«, u trećoj strofi, koja je, u stvari, nemaštovita »racionalizacija« straha od usovske kataklizme, od neba koje će nam se osvetiti zato »Što smo se sebe takli« (pa mi to, s Nikolom Mirkovićem, živimo pod nebom zabrane »sebe«, u verovanju da i najslabiji dodir sa sobom izaziva osvetu neba, kao ovu pomamu usova?). Između čoveka i sveta jedina je veza upravo ova zabrana čoveka: čovek, koji se »takne« sebe, izaziva gnev neba, provalu stihijnih sila prirode. Otuda kratki, sedmerački, stih, krajnja smernost i bojažljivost u govoru, u slici, u snu, kao da su snovi oni koji »potkopavaju« sneg sa zvezda, pa se on ruši na nas: već smo zavejani, srca su nam »zapretana«, svest nam je skršena, nemamo ništa, ali i ne smemo ništa da imamo, ni san ni govor, jer san i govor vode poremećaju i inače sumnjive ravnoteže između nas i sveta, kataklizmi. Rečenice, proste i prosto-proširene, ostaju u sadašnjem glagolskom obliku, s onu stranu vremena i kretanja. To kao da sâm Nikola Mirković ostaje u tim rečenicama, kao u »obliku sa završetkom«, potraženom u strahu od »bezformnosti« na koju je upućivao

snage i uma«, i: »Ja različiću se kao san večernji.«[45] To je pričanje, čija osnovna linija *vrluda*, tamo i ovamo, kao i osnovna misao: pričanje duha bez izbora, kolebajući pokreti kolebljivoga stava, neodređenosti: »U ovoj zemlji / šume su duboke, ptice su dobre / i ljudi su katkad dobri, katkad zli«,[46] bez nade na izbor, na koncentraciju. Jedna nemoć koja je, — kad je pri punoj svesti o sebi, i bez želje da se prikaže onim što nije, — zaista *dirljiva*, ali koja ostaje suštinski »sićušna« (jalova) u toj dirljivosti: »Sićušne naše sreće, naše nade«.[47] To je umor, i mrzovoljnost u potpunom samoneznanju, ali bez otrova:

Ne, ne znam više kuda ću ni šta ću.
U meni plače bol i radost neka.
. . .
Ja različiću se kao san večernji,
božanstvo moje trunuće u zemlji.
Ne, nije važno da li ću da živim,
ne, nije važno šta li ću ja reći!
Šta sam ja, šta sam (bože!) odgoneni,
kuda ću stići, zašto sam patio!

Gospodar neba i zemlje i mene,
nevidljiv je onaj od koga sam zdan.
Možda on hodi ko zna gde u sjaju . . .
Reč jednu ne bih šapnuo mu gorku;
svoj mrki pogled oka bih digao.

Sažaljenje me je obuzelo svega,
mrzim na svoje pobede i vence!
Ja ne znam više kuda ću ni šta ću.
Raspet sam između zemlje i neba.

Radoslav Dragutinović, a koja je za Mirkovića ovako *usovska;* to je nešto bez budućnosti: u artizmu, koji je ovde nesumnjiv, oseća se neka jalova inteligencija: kao neka prevremena zrelost (kao »završetak« pre varijacija, i u egzistenciji?), koju više ništa i niko ne može da vrati detinjstvu, *vita machinalis*. (Ono što je, još pre zbirke, jasno uviđao Nikola Mirković: »Pre neg' što sazremo, mi smo već zreli / . . . / I čuda su nam sva već zakopana«, iako »U zenicama samo deca mala / Još nešto nose . . .«, — *Vita machinalis; Letopis Matice srpske*, 1925, CCCIV, 1—2.) Pesma *Usov*, objavljena u godini smrti Radoslava Dragutinovića (pa se ta smrt, kao put u »bezformnost«, takođe produžava ovim strahom što traži »oblik sa završetkom«: ». . . nebo se nama sveti«?), jeste poslednja pesma Nikole Mirkovića.

[45] Sve u pesmi *Monolog na gori*.
[46] *U tuđini*
[47] *Monolog na gori*

Što nisam trava koju zorom kose,
il cveće koje žene gaze bose.
Ne, neću da budem ništa ne treba mi

(Monolog na gori). Kao da hoće da se kaže sve, odjednom, jednim dahom, u jednoj pesmi; ali pogled luta, teme se menjaju, uglovi gledanja takođe, ritimički pravci, jedan za drugim; »Ne, nije važno . . .«, — to je odjek svake rečenice, svake misli i svakog ritma. Ništa nije *važno:* sve se stapa (svi motivi, svi stavovi, svi pravci mišljenja i osećanja) u masu ovoga ispovedanja bez ishoda, i u čiji ishod se, takođe, ne veruje. To su »reči, reči, reči« ovog Ja koje je »samo Ja«, reči opsednute mišlju da su »samo« reči. *Ostalo je ćutanje.*

Rade Drainac

»Sav šaren kao papagaj od univerzalne ljubavi«,[1] Rade Drainac objavio se kao »pesnik što pred mikrofonom ogleda zube u dalekom okeanu«, drug bića prognanih na periferiju, lumpenproleter koji peva svoju buduću smrt »iza tuđeg plota«, onaj koji će se zaklinjati da će ga zapamtiti 15.000.000 ove zemlje ako ne po poeziji a ono po skandalu.[2] Njegovi stihovi su velikog raspona, kao da to sâm Rade Drainac pruža ruke da obujmi svet, sanjajući Okeaniju, Transatlantik i Transibiriju, dozivajući lutanje i odbijajući da ma čemu pripada. Oglašavan (od leve kritike svog vremena) za lumpenproletera, za pesnika deklasiranog sveta, uprkos svoj njegovoj negaciji društva kapitala i njegovih institucija, ali i uprkos njegovim kasnijim pokušajima (posle 1930) da se pesnički nađe na frontu levice,[3] ovaj hvalisavac koji

[1] U pesmi *Transibirija; Bandit ili pesnik*, izd. *S. B. Cvijanović*, Beograd, 1928.

[2] »Zato se žurim u krčmu kao u operacionu salu. / Pa neka! 15.000.000 građana ove zemlje / Ako me ne upoznaju po poeziji zapamtiće me po skandalu« *(Bandit ili pesnik;* datirano: *Proleće, 1927;* u knjizi *Bandit ili pesnik).*

[3] Povodom njegovog istupanja na tribini studentskog udruženja *Progres* (gde je on održao kratko predavanje, pod naslovom *Umetnost posmatrana sa gledišta istorijskog materijalizma,* i gde je čitao svoje pesme), Otokar Keršovani je pisao da Drainac pokušava da se prikaže kao proleterski pesnik, ali da se njegova poezija, uprkos *Bombe na skveru,* uprkos poeme o Glavnjači, posvećene dr Simi Markoviću, »ne može primiti kao proleterska. (. . .) Po inspiraciji, to je poezija deklasiranog lumpenproletarijata, poezija samoubice koji se razočarao u ovom ‚materijalističkom' dobu, poezija elementa nesposobnog za borbu, a još

je psovao svoju sopstvenu poeziju ali je, ipak, video kako mu pesnička slava »kao jaguar na grudima spava«,[4] taj razmetljivac koji se prikazivao, na horizontima svoje patetično-teatralne lirike, u ognju okeanske mase reči, kao »čovek koji je u poganoj krvi gajio pet hiljada bakterioloških svetova«, kao »pikador što otrovnom strelom pogađa, ne bika u toplo srce, / No tebe, čitaču, u levo oko«,[5] uistinu je bio *pesnik duše i duha deklasiranosti,* pesnik poreknutog sveta koji je udes poricanja živeo na svim nivoima sopstvene egzistencije i poezije.

Njegovo boemstvo je, godinama, predstavljalo model za brojne, a neuspele, podražavače, koji nisu ni slutili ono što otkriva Drainčeva lirika: da je u tome boemstvu bilo dubokog *nemira* duha lutanja koji je Drainca mogao, na mahove, ispunjavati ushićenjem (kao nekakva apsolutna, anarhična, sloboda), ali koji ga je ispunjavao i užasom, kao haos u kome on nije uspevao da se nađe. Boemski život je tu, nesumnjivo, pokušaj *integralnog* života, u kome bi poezija i svakodnevica činile jedinstvo, bez granica: on je lutanjem, iznuđenim ali i voljnim onereĎivanjem, hteo da produži poeziju *s onu stranu jezika,* i da život svoj poživi kao život nezavršivih serija pesničkih činova. Oko tog svog tumaranja, tog pešačenja između kafane i ideje,[6] on je ispleo svoju malu pesničku mitologiju, prikazujući se kao »demoralizator«, kao pesnik koji skandalom ratuje protiv građanske svesti i građanske kulture, suprotstavljajući anarhiju nereda svakome mogućnom redu, i očigledno mistifikujući, na jedan u stvari

manje za nove socijalne konstrukcije«. Ta poezija je »jedan od žalosnih ostataka buržoaskog društva«, a aplauz studentske publike Draincu samo dokazuje »koliko je nizak nivo studenata-marksista kad im se taj galimatijas mogao servirati kao referat o materijalističkom shvatanju umetnosti« *(Jedan »marksistički« referat o umetnosti; Nova literatura,* januar 1929, br. 2). Prikazujući njegovu poslednju knjigu, *Dah zemlje,* (izd. *Savremeni pisci,* Beograd, 1940), Đorđe Jovanović ovo ponavlja: Drainac je »na strmoj nizbrdici sve bržeg deklasiranja neizbežno (. . .) morao da stigne do bespomoćnosti, i to ne samo pred svetom koji propada, već i pred onim koji sve neodoljivije raste« *(Rastanak sa poezijom; Pregled,* 1940, god. 14, knj. XVI, br. 204; v. u knjizi izabranih tekstova Đorđa Jovanovića *Studije i kritike,* redakcija i predgovor Eli Finci, izd. *Prosveta,* Beograd, 1949).

[4] »Ime što pritiska pleća! Slava što kao jaguar na grudima spava!« *(U senci životopisa; Dah zemlje).*

[5] *Meditacije bez komentara; Bandit ili pesnik.*

[6] »Poslednji trzaj iz sna: to petlovi nose zoru u kljunu. / O, da li bi stigle rotacione mašine da zabeleže dah. / To bolno pešačenje po srcu, od kafane do ideje, — / Tako me danas pred samim sobom strah« *(Nepredviđeno jutro; Dah zemlje).*

veoma primitivan i sasvim providan način, svoj život kao život »ukletog pesnika« (koji, međutim, treba »džentlmenski preživeti«),[7] ali pesnika koji je »posedovao srce pseta, dušu ljiljana«,[8] i koji je bio kao nekakav pali anđeo. Boemstvo, sa njime, postaje svesno, čak *programsko otpadništvo od postojećeg sveta,* tako da se pesnik, pred licem tog sveta, javlja kao *bandit,* ali tako što će okosnica čitave njegove značajne poezije biti u alternativi pesnik *ili* bandit: banditstvo tu nije toliko unutrašnje iskustvo koliko je stav negacije građanskog sveta, tako da, ne jednom, subjekt ovoga banditstva jeste u stvari *negativ* subjekta građanskog sveta, njegovo drugo Ja čija sloboda je, zbog toga, sa svim »skandalima«, sa svim »blasfemijama« koje njen jezik izriče,[9] *prividna sloboda.* On je skandalom vezan za duh koji skandalizuje; on ostaje u krugu njegovoga vrednosnog sistema: njegov nered, bolest, besciljnost, samo su negativna projekcija reda, zdravlja, cilja. Njegove »blasfemije« uvek iznova reprodukuju ono što poriču; njegove dekonstrukcije uvek iznova vaskrsavaju duh građanske konstrukcije oko 1930: nije li ovaj pesnik anti-građanskog skandala onaj koji svakoga od nas proizvodi u građanina, jer njegova »blasfemija« traži sluh građanina? U osnovnom *stavu,* on pada zajedno sa građanstvom njegove epohe, kao da je proklet da tone zajedno sa njegovim brodom, na čijoj katastrofi je tako predano radio.

Ako, međutim, njegov govor ne pada u prazninu, to je zato što on, koji je odbijao građanski red, uistinu nije mogao da dođe ni do kakvoga istinskijeg reda, i ni do kakve dublje koncentracije. Ako je zemaljski kosmos ušao sa njime, na velika vrata, u srpsku poeziju, to nije samo zato što je on, u svome *budnome sanjarstvu,* negde između komike i melanholije, s prstom na geografskoj karti, na nekoj mansardi za stolom kafane *Moskva,* sricao imena gradova, zemalja i ostrva, da bi ih unosio u svoje pesme, i što se tu predavao pustolovinama svojih velikih imaginarnih putovanja, svoga blaženog plandovanja na Javanskim ostrvima, ili na ostrvima Melanezijskog arhipelaga ili, pre svega, na svome slavnom *ostrvu Fidži;* njegova pesma ne

[7] »Džentlmenski treba preživeti prljavu sudbinu svih ukletih pesnika« *(Grom na Araratu; Bandit ili pesnik).*

[8] *U senci životopisa*

[9] »Usta su mi puna ironije / Jezik blasfemije izriče / Zakačinjem slavu kao stari šešir o firme kobasičarskih radnji« *(Grad i senka moja pod krovom; Banket,* izd. *Svetlost,* Beograd, 1930).

ponavlja samo imena već i sliku geografske karte: ona nije samo »šarena od univerzalne ljubavi«, već je *šarena kao geografska karta, kao fotografija lica Zemlje koju su neuhvatljivi podzemni potresi išarali isprekidanim linijama nepredvidljivoga toka.* Ima tih podzemnih pokreta, i tih podzemnih potresa, u Drainčevoj pesmi: oni čine *sliku* te pesme šarenom kao geografska karta, a ne manje i kao neka velika delta, vanredne razgranatosti, kao splet reka koje uviru jedna u drugu, ali koje su zaboravile svoj izvor isto toliko koliko i svoje ušće. U tim nepredvidljivim linijama, koje se prepliću međusobno, sastaju naglo i još naglije rastaju, ima pustolovine koja je Drainca ushićavala, dozvoljavajući njegovoj mašti da se baca od slike do slike, i da menja smer svoga kretanja, ali u tim ushićavanjima bila je, uvek pod maskom teatralnosti i uvek u vrtlozima velikih njegovih, vašarskih, gestova, i ova nemoć za koncentraciju. Ništa kod Drainca ne uspeva da dođe do svoje kristalizacije. Ako tu, neosporno, ima snage, to je *snaga u rasipanju,* često *obezglavljena snaga,* tako da prostor koji osvaja ova pesma sugeriše senzaciju neke svoje kosmičke širine, gotovo neobuhvatne, upravo posredstvom ovoga rasturanja snage. Taj prostor je poreklom iz ove dekoncentracije: *gde nema moći za sintezu, ima ove senzacije velikog prostora* i velikog pokreta u njemu.

Kod Drainca, senzacija prostora stvara se njegovim bezbrojnim velikim pokretima, ali koji ništa ne uspevaju da zadrže. Ma koliko da su stvari kod njega sačuvale svoj oblik, čak sasvim uobičajen, i ma koliko da u njima ima čvrstine kakva se veoma retko može naći kod drugih pesnika tridesetih godina, tako da mu je slika izvanredno *plastična,* ove stvari ruše se jedna za drugom, nijedna od njih ne ostaje na horizontima svesti. Pokret je, u najznačajnijim pesmama Drainčevim (a pre svega u njegovoj osnovnoj knjizi *Bandit ili pesnik,* delimično i u knjizi *Banket),* uvek pokret duha koji se probija između stvari, krajnje nepredvidljiv. Pustolovina pesme koju je on nudio jeste pustolovina ovoga nepredvidljivog račvanja stihova, ali je to često i pustolovina nepredvidljivog puta u jednome jedinom stihu:

Videh ti već srce u kanalu krvotoka kao krilatu ribu između Kanarija i neba!

(Banket).[10] To je izvanredno čitljiv stih, bez ičeg nedosežnog i dvosmislenog u sebi, lišen svake misterije. Svaka činjenica u njemu je činjenica koju iskustvo odavno poznaje. Ali slojevitost tih činjenica je velika, kao da činjenica *leži* uvek preko druge činjenice kojom je asocijativno dozvana, tako da je *nosivost* ovoga stiha veoma velika, a raspon asocijacije nesvakodnevan, i to upravo kao *raspon u prostoru,* u toj meri da bi se lirika ovoga pesnika prostora mogla da shvati kao lirika ove *prostorne asocijacije.* »Srce« koje je ovde sasvim apstraktan simbol, iz fraze svesti potpuno uronjene u konvencionalnost, ovde se »materijalizuje« (tako da je »vidljivo«), ali to srce koje se vidi — vidi se u *krvotoku,* i to tako što se taj krvotok oglašava za *kanal:* asocijacija, ovim kanalom, na grad (na podzemnu mrežu gradskih kanala), je nesumnjiva: disperzija tela, u toj asocijaciji krvotoka kao mreže gradskih podzemnih kanala, upućuje se pravcem *podzemnog* Drainčevog grada; međutim, to srce u podzemlju *kanala* krvotoka je kao »krilata riba, između Kanarija i neba«: asocijacija se stepenuje, ali sistemom oštro postavljene antiteze: ideja podzemlja, koja se rodila iz slike kanala, rađa ideju ribe, ali *leteće ribe.* Ova, leteća riba, usmerava, naglim pokretom, uobrazilju u slobodan prostor, »između Kanarija i neba«. Tako, gradski *kanal* ovde je povezan sa ovim prostorom »između Kanarija i neba«, kao ideja gradskog podzemlja, mraka, potpune tamnosti, sa idejom apsolutne (romantičarske) slobode, ali *preko* osnovne ideje — *srca.* Krvotok srca je onaj koji će odvesti ideji kanala, preko nje ideji ribe, koja je *leteća* riba, i čijim »letom« se Drainčeva glad za slobodom, za slobodnim prostorom, za slobodnim kretanjem u njemu, rascvetava u ideju, u mutnu predstavu Kanarija. Ideja *srca* (tog simbola) rascvetava se, tako, u antitezi velikog raspona, simbolom *leteće ribe:* ona spaja podzemni kanal sa nebom, upravo njihovom krajnjom protivurečnošću, a stih, kojim se razvija ova ideja, jeste ovo *stepenovanje čiji hod je određen imperativom antiteze velikog raspona.* To je oticanje, ali vrtložnim skokovima: slika je, sa ovom svojom višestepenom antitetičnošću (krvotok — kanal — riba, »leteća riba«, — prostor između Kanarija i neba), prožeta duhom pustolovine, ali u tom smislu što je *pustolovina ovde od nemogućnosti koncentracije:* sve je u znaku silnoga, i brzog, preobražavanja, tako da je stih kod Drainca, ponekad, izvanredno velikog obuhvata, ili stih obilja slika i poređenja, ali *obilja u rasturanju.* Veličina metamorfoze, u jednom stihu (srce — kanal — krvotok — krilata riba — Kanari — nebo), jeste znak moćne asocijativnosti koja se odlikuje nesvakodnevnom *brzinom:* put od srca, preko asocijacije krvotoka na kanal, i, njime, na gradsko

[10] U knjizi *Banket.*

podzemlje, preko krilate ribe, i Kanarija, do neba, nije, u ovo doba, a ni pre Drainca, prelazio ni jedan drugi srpski pesnik; ali ta brzina kao da spaljuje slike; asocijativna snaga kao da je jača od mogućnosti koncentracije, tako da se asocijacija ovde javlja, kod Drainca, kao jemstvo dekoncentracije. To je *destruktivna asocijativnost* koja vrtoglavo rađa i zaboravlja slike: ako je Drainčeva slika po elementima od kojih je izgrađena savršeno poznata iskustvu, asocijativni niz u kome se ona rađa je neočekivan, tako da je ova *poznata slika funkcija nepoznate asocijativne linije,* koja se vrtoglavim skokovima ostvaruje, i tako da se ona javlja kao funkcija te vrtoglave asocijativnosti, ili same vrtoglavice u kojoj njena neosporna konkretnost ne uspeva da potraje duže od jednoga jedinog trenutka, nego se raspada i, tim raspadanjem, otvara bezmernost *prostora* ove lirike.[11]

Drainac u stihovima:

O, drugovi! već ni u prljav kanal kao pacov ne može da
se sakrije
Ludačka ova ljubav koja me kao nož za pisaći sto
prikiva

(Transsibirija) jeste Drainac pustolovine prostora koja nastaje destruktivnom asocijativnošću. »Ludačka ljubav«, koju treba da kažu ovi stihovi, završava ovim onereĎivanjem njenog bića. Sve kao da treba bliže da je odredi, sistemom poređenja (i to čak sasvim primitivnog, i konvencionalnog: posredstvom uobičajeno-poredbenog »kao«), ali ove rečenice poredbenog određenja u stvari onereĎuju a ne određuju. Ta ljubav je, u prvom stihu, »kao pacov«, koji ne može da se sakrije u prljavi kanal: ljubav noćna, i noćno-prokleta, okrenuta podzemlju, tim gradskim kanalima koji su progovorili kroz Drainca (pre njega niko nije na ovom jeziku pevao iz gradskog kanala), dok je, u drugom stihu, ona nešto sasvim drugo: ne žrtva, ne unezverenost pacova za koga nema spasa više ni u prljavome gradskom kanalu, nego sila

[11] Navedenom stihu »Videh ti već srce u kanalu krvotoka kao krilatu ribu između Kanarija i neba!« Drainac dopisuje stih: »Kakav tetreb i pas planinski!«, kao da mu nikada nije dosta vrtoglavice i zabune u njoj. Destruktivna asocijativnost na taj način se produbljava: slikama *srce, kanal, krvotok, krilata riba, Kanari, nebo,* dodaju se i slike tetreba i psa planinskog, i to preko ovoga prividno-kvalifikativnog »kakav«, uzviknutog kao u ushićenju, ali koje samo prividno određuje: kao *»zaključak«* da je to *srce* kao *krilata riba* u stvari — tetreb i pas planinski.

mučenja, ona koja ga »kao nož« za njegov pisaći sto prikiva. Ova protivurečnost (»kao pacov« — »kao nož«) izaziva zabunu utoliko veću što je »ludačka ljubav«, kao podmet, stavljena između ova dva poređenja, kao u njihove raklje, u samo žarište protivurečja. Prvi stih je, zbog toga, *slep:* on je bez svoga podmeta; tim više, postoji u njemu težnja ka podmetu: napon tog stiha je upravo od te težnje za obelodanjivanjem podmeta, i stih kao da se prirodno uliva u drugi stih, *u traženju* tog podmeta; njegovo nalaženje, odmah, na samome početku drugog stiha, izaziva smirenje (tako da kao da ima neka prirodna, smislena cezura u tom drugom stihu, posle »ludačka ova ljubav«), ali to smirenje je kratkotrajno: novo poređenje, i radikalno suprotno prethodnom, izaziva zabunu, i to u prvom redu ukazivanjem na *sasvim drugi prostor,* od onoga koji je pre toga bio naznačen, tako da se protivurečje »kao pacov« — »kao nož« produbljuje ovim protivurečjem prostora: »prljav kanal« — »pisaći sto«.

Osnovna senzacija koju budi Drainčeva pesma ostaje ova senzacija razbijanja prostora. Asocijacije, koje povezuju nepovezivo, i u tom smislu samo prividno povezuju, otkrivaju prividnost prostora. Tu je prostor fiktivan, onako kako je fiktivan predmet (ili, ne ređe, i sâm subjekt) koji se traži u tom prostoru:

Život pesnika, garav kao stanični peroni!
Zamočiš li pero u vene, tvoj lirski nimbus je crvljivo
umiranje na drumu,
Amor pacov što vreme provodi u vešernicama

(Bandit ili pesnik). U tri stiha — tri prostora: stanični peroni, drum (umiranje na drumu), vešernice; to je ovo razbijanje prostora slikom koja pada preko slike, u ovoj uzaludnoj asocijativnosti koja je uzaludna jer ne uspeva stvarno da uspostavi koordinate nekog svog prostora, tako da je sve to uvek isto razbijanje prostora ovom unezverenom asocijativnošću subjekta koji ne može da dođe do sebe, ili ove »ludačke ljubavi«, ovoga Amora koji je, prognan u podzemlje, postao ono što nikada dotle nije bio u ovoj kulturi: *Amor pacov,* ili unezvereni pacov čije upaničeno kretanje je bez sistema, u vrtoglavici, u naglim promenama smera kretanja, stihovima kao putanjama koje nikuda ne vode, koje ostaju uvek mogućnost što nije iskorišćena, uvek obećanje i izjalovljenost, uvek nova »neurastenična zora« koja ovako atomizira prostor, razbijajući ga na bezbroj elementarnih slika između kojih veze ne mogu da se uspostave. Ma koliko Drainčeva slika bila vanredno izrazita (tako da, u njenoj

izrazitosti, kao da ima i nečega sasvim likovnog, nečega *grafičkog),* njena izrazitost je ne spasava: to je samo trenutak, kome će uslediti trenutak druge slike koja je asocijacijom dozvana iz nje, ali asocijacijom koja je suštinski »pogrešna«, jedna mogućnost njena koja se, međutim, — protivurečna osnovnoj liniji, osnovnoj putanji kojom se ona kretala, — javlja kao nagli prekid te putanje i kao obećanje kretanja u sasvim drugačijem i, najčešće, upravo u potpuno protivnom pravcu, građenjem ove dramatično-antitetičke asocijacije, ovoga asocijativnog rada koji ne uspeva ništa da uspostavi, i koji, zbog toga, kao da se oslobodio od svoje osnovne prirode, pa nije u službi konstrukcije nego u službi ove destrukcije, jedna razarajuća asocijativnost, u pometnji duha, kao razarajuće kretanje ove »ludačke ljubavi«, ovoga progonjenog Amora, tog pometenog, neostvarenog i neostvarljivog Amora koji se pretvorio u Amora pacova: putanje bekstva i nade, sanjarije i užasa ovoga Amora pacova koji se, u ludilu ove svoje neiskazane, i neiskazive, ljubavi, baca, grčevito, od gradskog kanala do Kanarija, od staničnog perona do vešernice, i koji je isto toliko očajanje koliko i mržnja, isto toliko pacov koliko i nož, to su putanje ćudljivih asocijacija Rada Drainca, skokovima sa slike na sliku, neprestanim promenama pravaca, u vrtoglavici koja ne dozvoljava nikakvo usredsređivanje.

Sve što se ovde javi jeste pod senkom nečega drugog, i sve je uvek zbog toga mogućno kao to drugo, u šta će potonuti, sve je uvek potencijalno, a nemir duha je nemir u toj potencijalnosti, nemir koji sanja mir ostvarenja, prelazak u mir kao prelazak iz potencijalnosti u ostvarenje, ali čime se samo još više produbljuje. To je bujna vegetacija slika i pejzaža, pesničkih »ideja«, ali u svojoj bujnosti nepregledna, i koja kao da proždire samu sebe. Um je tu omamljen silnim brojem slika, kao silnim pejzažima, bezbrojnim horizontima koji mu se, kao mogućnost, otvaraju, i to tim više što ni jedna od tih mogućnosti neće biti *njegova* stvarnost, tako da on pada u vrtoglavicu ovoga Amora pacova, u vrtoglavicu svesti u koju se ruše, jedna za drugim, i jedan preko drugog, svi ti horizonti, sve te slike, bez reda, u pometenosti, što ide od ushićenja vrtoglavicom do upaničenosti, do izbezumljenosti, tako da ta ljubav »kao pacov« može (u ovoj pometnji Drainčevoj) da bude i ljubav »kao nož«, i tako da nostalgije ove ljubavi, i melanholije (koje će, često, biti natopljene jakim sentimentalizmom), mogu da se kazuju (i čak se, po pravilu, kazuju) sebi krajnje protivurečnim sarkazmom i ironijom. Amor pacov, koji s Radom Draincem ulazi u srpsku poeziju, da u

prostorima njenog jezika zaigra kolo svoje vrtoglavice, svoga delirijuma, ne može ljubav da doziva jezikom ljubavi, jer ta pacovska ljubav kao onemogućena ljubav, ta *ljubav oterana u podzemlje sveta,* jeste ljubav bez bića i ljubav bez jezika, ljubav u pometnji, u vrtoglavici za koje nema jezika, i koja i jeste vrtoglavica pre svega kao to nemanje jezika: tu, gde ne postoji određeni smer, već je sve pometnja smerova, u nemogućnosti da se ma šta dokraja sledi, i jezik ove ljubavi je njoj protivurečan, nepredvidljivi jezik ove ljubavi u neznanju, kada ta »ludačka ljubav«, prognana, i u delirijumu, što raste u progonstvu, može isto toliko da traži samilost (gotovo prosjački, i udvorički, na ravni najbanalnijeg sentimentalizma), koliko može da, u svojoj prognanosti, sve do na sâm rub ništavila, traži sebe izazovima mržnje. Amor pacov, po vešernicama, jeste obezglavljeni Amor, ili Amor u pometnji progonstva: Drainac je ovu pometnju govorio i, čak, on je samo pometnjom mogao i da govori, tako da je subjekt njegove lirike ovaj *Amor pacov koji nožem traži ljubav,* i koji udarcem, i psovkom, i kao u nekoj nesravnjivoj zlosti, i zluradosti, pokušava, i produbljujući ovaj nesporazum, da dozove ljubav dok je odbija.

Nema, pre Drainca, takve pometnje, i takve tragičnosti u njoj: nema, pre ovoga Amora dekomponovanog prostora i dekomponovane svesti, pre toga Amora pacova, pesnika ljubavi koja je tako umela da progovori jezikom izazova i psovke. Između pravog subjekta ove lirike i njegovoga izraza kao da je duboki i trajni nesporazum, neka pometnja između namere i jezika njenog ostvarivanja: Drainac, to je ovaj *nesporazum između cilja i sredstava,* ali ne kao stvar prostoga »odnemarivanja alata i zanata«, ili puke »negacije duha znanosti«,[12] nego kao suštinska stvar ovoga Amora u pacovu i pacova u Amoru:

[12] Kao što se činilo Ujeviću, koji je skovao termin *drainizam:* ». . . Što je drainizam? Zamjena sredstava sa svrhom, vječna konfuzija rodova, ulagivanje publici šarlatanskim protestom, odnemarivanje alata i zanata, ispunjenost sobom, patološka degeneracija romantike. Drainac nije stvorio drainizam, no je bio njegova tipična manifestacija. Drainizam bijaše evropski, možda i svjetski, fenomen konfuzije i pometnje rodova: bilo je drainista u ekonomiji, medicini, filologiji i dalje: sve ljudi koji nisu marili svoj zanat i tražili svrhu uklanjajući sredstva. Drainizam je bio negacija duha znanosti, a u umjetnosti neprijatelj savjesnosti i intenzivnoga stvaranja u svrhu produbljenja; nesolidnost borbena, kilogramometri energije izbačeni u vociferacije, jalovi potrošak kalorije, ispljuckivanje sebe, nastup u ime odsutne ideje« *(Boemi i antiboemi — Drainizam kao univerzalna pojava kulturne krize; Jugoslovenska pošta,* Sarajevo, 1930, II, br. 413. i 418; v. *Sabrana djela* Tina Ujevića, svezak VII, izd. *Znanje,* Zagreb, 1965).

Rade Drainac je Amor pacova, i pacov Amora, onaj Amor koji, pokušavajući da peva svoje biće, peva ga pacovskim jezikom straha, ali i mržnje, nepoverenja, osvetoljubivosti koja je puna tamne zluradosti, i koja protivureči osnovnom snu ovoga bića o ljubavi, istovremeno u očajanju i mračnoj sreći zbog toga. Ljubav se tu kazuje jezikom ovoga Amora pacova kao Amora unižene ljubavi koja se beskonačno unižava, i to u samoj sebi, tako da je ova ljubav uvek u nesporazumu sa sobom, onako kako je Rade Drainac uvek u protivurečju sa svojim stavom, u protivurečju onoga koji psovkom, izrugivanjem, beskrajnim »blasfemijama« što ih izriče njegov jezik, traži da bude viđen i primećen, i kome kao da se čini da neće biti drugačije primećen, izvučen iz prljavih kanala svoje odbačenosti, no izazovom mržnje, *skandalom,* psovkom, pa njegova psovka, sva njegova izrugivanja, kojima se predavao predumišljajno, ali i sa velikom strašću, jesu forme njegovoga ljubavnog jezika, ili ljubavni jezik ovoga prokletog Amora zarobljenog u pacovu. On, koji je ustajao iz agonije Radojka Jovanovića,[13] poklanjajući sebe mračnoj slavi ovog bića proteranog u gradski kanal, i objavljujući se kao pesnik sa periferije društva, kao drug služavki, portira i konja, te publike koju je patetično pozivao da uđe u njegovo lirsko pozorište i da vidi kako on na sceni tog pozorišta prikazuje svoj obnaženi život:

— Kočijaši! služavke! portiii i konji! uđite u pozorište!
Danas je život moj na sceni u svoj svirepoj nagoti!

(Meditacije bez komentara), tražio je sebe kao pesnika, kao zajedljivo-očajnog, melanholično-sarkastičnog liričara lumpenproletera, deklasiranog sveta i deklasiranog subjekta, ali njegovo lumpenproleterstvo (koje je on i svesno negovao, nastojeći čak, u vreme *Bandita ili pesnika* i, naročito, u doba *Banketa,* da ga uzdigne do ideologije konfuznosti, kao do produbljenog nesporazuma između cilja i sredstava: kao do suštastvene negacije građanstva koje je usaglašenost cilja i sredstava) postaje rukovodno načelo bića, ono određuje tehniku života, a ne manje i tehniku pisanja poezije. Ničemu ne pripadati, tu gde Amor ne pripada sebi, to se od udesa pretvara u ovo unutrašnje načelo duha: nijedna ideja ne može biti ideja ovog Amora koji, bivajući

[13] Građansko ime Rada Drainca; pod tim imenom štampao je svoju prvu knjigu stihova, *Modri smeh* (Beograd, 1920), u stilu konvencionalne građanske lirike, bez poetskog značaja.

Amor pacov, nema sebe, i koji zbog toga i ne pripada nijednoj ideji, tako da nijedno osećanje, pa čak i nijedna slika ne mogu biti *njegovi.* Ako ovde ima napora ka stvaranju ideja, i slika, taj napor uvek završava u njihovom razgrađivanju, a ovo razgrađivanje nije samo stvar udesa, već i stvar volje koja se obrazovala u udesu ovoga Amora pacova, tog »deklasiranog« Amora koji se pretvara u Amora deklasiranosti kao totalnog nepripadanja bilo čemu u svetu i duhu. Taj uniženi Amor *živi svoje uniženje reprodukujući ga,* pretvarajući udes uniženja u volju za unižavanjem svega: ne samo sveta u kome je unižen, već i svog sopstvenog duha. Ovde postoji napor ka izrazu, — koji će ovoga pesnika odvesti nesvakodnevno jasnoj, *kao brijač britkoj izrazitosti,* i koja njegovoj slici daje na mahove čvrstinu izvanredno zgusnute grafike, čija plastičnost ume da bude, na momente, veća no i kod koga drugog pesnika njegovog doba, — ali postoji i *napor ka propasti* onoga što je izraz uspeo da osvoji, čak napor *ka uniženju* svega osvojenog, uvek ista zluradost, uvek isto tamno zlo koje neodoljivo hoće upravo ovo uniženje. Njegova simbolisanja i, naročito, metaforisanja, velike su snage;[14] ali, ona su istovremeno prožeta anti-metaforičkom i anti-simboličkom tendencijom. Čak, i njegovi simboli i njegove metafore nalaze sebe upravo u sukobu sa ovim tendencijama, tako da govor njegov izgrađuju uvek ove dve suprotne tendencije, i tako da njegova pesma podseća na neprestano stvaranje metafora, kao sintetičkih trenutaka, u kojima se zgušnjavaju iskustvo i vreme, i na njihovo demetaforisanje, koje podseća na razlaganje svega sintetičkog na njegove sastavne delove, što otvara vrata masi vremena i masi jezika, čija opširna diskurzivnost, u kojoj se doživljaj degradira na *događaj* (a pesma pretvara u »baladu« ili »poemu«), biva, samo na mahove, prekidana *poređenjima,* kao *potencijalnim* metaforama (u kojima se metafora doziva, kao prevazilaženje onoga što se poredi, kao njihova *sinteza,* ali u kojima se, *istovremeno,* ona i odbija, onako kako se *čuva* sve ono što se poredi). To je napor

[14] Vinaver je, sećajući se Drainca (usputno, povodom knjige Anatolija Marijengofa o Jesenjinu, *Roman bez laži),* pretpostavljao njega, kao metaforičara, nadrealistima: »Koliko su naši nadrealisti bili i učevniji i načitaniji, a životno i imovno potkovaniji od Rake! Raka nije umeo dobro da izgovori ni samu reč ‚Metafora', u kojoj je bio nenadmašan. Oni su međutim razradili, školski, sve vrste metafora. A ipak za koliko ih kopalja bije Raka! I to samo zato što je, u živoj stvarnosti pesme, on bio stvarniji pesnik« *(Kakav je bio Jesenjin; Republika,* 1954, XXI, 435).

simbolizacije i napor ka metafori, ali od ovoga napora, u najbitnijim i najznačajnijim poetskim trenucima Drainčevim, jača je čak paroksistička volja za njihovim uniženjem, volja vrhunske zluradosti koja prekida liniju simbolizacije i tek najavljeni simbol nastoji da vrati svetu pred-simbolične, neposredne empirije, u kojoj ima samo stvari, a ne i simbola, i, ne manje, postoji tu i volja koja tek domašenu metaforu pokušava da degradira, i to tako što će da je razori razlaganjem na njene osnovne sastojke. Najvišu svoju pesničku sreću ovaj duh propasti nalazio je u trenucima kada je mogao da piše stihove:

Makar me i ubili u pristaništima kao kleptomana koji
krade krvave košulje okeanskih Zora,
Blagoslovljena budi pesmo moja blagim oticanjem
limfatičnih žljezda!

(Bandit ili pesnik). Slika, koju on tu nudi, jeste *pristanište* okeanskih zora (simbolično predstavljanje njegovog lutalačkog maštarenja o putovanjima); »okeanske Zore«, međutim, jesu »krvave košulje«; time se postiže izvesna materijalizacija vizije, u kojoj je dramski moment nedvosmisleno naznačen (i u saglasju sa dramatizmom koji je već dat slutnjom mogućnog njegovog *ubistva* zato što je on ovaj »kleptoman« okeanskih zora), ali time se vrši i materijalizacija samoga ovog »kleptomanstva«: krvave košulje nisu samo epitet uz »okeanske zore« već su i jemstvo ove materijalizacije koja omogućava *»čin« krađe:* slika ovoga umišljenog kleptomanstva okeanskih zora, sa ravni apstraktne simbolike pomera se ka konkretnosti: te zore su kao krvave košulje, čije svojstvo nije samo da su crvene kao okeanske zore, već i da mogu biti (u pristaništu) *ukrađene.* Izraz *»krvave košulje«* (za zore) nije samo pasivan atribut uz *zore,* niti je uopšte jemstvo one pasivnosti koju nose, svojom prirodom, atributivni činioci. On je i *jemstvo akcije,* i to bukvalizacijom ovog izraza: »krvave košulje« nisu samo atribut okeanskih zora, i nisu samo stilska figura, kao čista apstrakcija kojoj u stvarnosti ništa ne odgovara (stvarnost savršeno inteligibilna), već su i stvarne košulje, što će se otkriti idejom njihove krađe iz nekog pristaništa, tako da su one *istovremeno i metafora i stvar* (i simbolička i stvarna vrednost). Nikada reč, kod Drainca, ne čuva samo svoju simboličku ravan već je istovremeno i čvrsto vezana i za svoje primarno značenje; upotreba te reči je, zato, posvećivanje u ovo njeno unutrašnje dvojstvo, u ovu istovremenu

njenu mogućnost da bude na ravni metaforičko-simboličkoj i, ne manje, na ravni empirijske stvarnosti. Tako je pokret Drainčev dvosmeran, a volja njegova, koja se tim pokretom iskazuje, najčešće dvosmislena: to je istovremeno pokret metaforisanja i simbolizacije (određivanja okeanskih zora krvavim košuljama), ali i njemu upravo suprotan pokret rastvaranja metafore i desimbolizacije: pokret *materijalizovanja* ovoga nosioca metaforičkog i simboličkog određivanja, i to *sistemom* njegove bukvalizacije. »Krvave košulje« okeanskih zora omogućavaju mu ideju krađe tih košulja-zora, ideju u kojoj se sasvim stvarna krađa, kao čin materijalizacije ovih metaforičnih krvavih košulja, javlja gotovo istovremeno sa samom njihovom objavom, linijom metaforisanja. Uvek, kod njega, neki atribut uz predikat omogućava dvostruko a jednovremeno tumačenje: apstraktno (simboličko i metaforičko) i doslovno (realistično), s tim što bi unutrašnji pokret stiha bio tu dvosmeran, i vanredno protivurečan: ovaj pokret simbolizacije i ovaj pokret desimbolizacije, ali tako što kao da se pokret simbolizacije i prihvata isključivo zbog toga što izaziva njemu suprotan pokret ovoga vraćanja simbola u njegovo pred-simbolično stanje, pokretom bukvalizacije ili doslovnog njenog čitanja. Kleptomanstvo njegovo je, tako, u suštini uvek *krađa stvari iz simbola i metafora,* ili neprestana bukvalizacija svega simboličnog i metaforičkog, a njegova mašta stalno se iskazuje ovom dvostrukošću: simbolizacijom i desimbolizovanjem već simbolizovanog, metaforisanjem i bukvalizacijom metafore.

Drainac nijednoj ideji nije dozvoljavao da ostane ideja; on je tražio njenu materijalizaciju; njegovo *osnovno* mađioničarstvo nije bilo u tome da se, ostajući u Beogradu, iskrca na neko ostrvo Malajskog arhipelaga, već da ovako materijalizuje nematerijalne ideje, ili da, u istom pravcu i za istu svoju mađioničarsku slavu, bukvalizuje tek naslućenu metaforu. On je bio kadar da piše, sa izrazom očajanja, ali u potajnom oduševljenju:

Sa džepovima punim izlišne slovenske melanholije
Izaći ću iz sebe, pero moje zabodeno u slepoočnice i
slabine
U Toskani cvetaju manjolije
U Barceloni bombe
Daj da umrem na lebu bratstva sa njuškom u tanjiru
supe

(Kad pesnik bez lažnih stihova u srcu prispe u rodni kraj),[15] i to samo zato što je ideju »slovenske melanholije« hteo da vidi kao *materijalnu,* sposobnu da je on, veličanstveno-nemarnim pokretom, koji je očigledno pokret mađioničara, strpa u svoj džep, i zato što se neće zadovoljiti samo slikama čija simboličnost je puna likovne konkretnosti, prikazujući sebe kako iz samoga sebe izlazi, i kako mu je »pero zabodeno u slepoočnice i slabine« (uvek kao na nekoj vašarsko-cirkuskoj sceni), već što će iz svake metafore ići ka konkretizaciji, i to gotovo naturalističkoj: »Daj da umrem na lebu bratstva sa njuškom u tanjiru supe«. *Hleb bratstva,* kao metafora, budi njegovu asocijaciju na sto sa hranom, na stvarni hleb i na tanjir supe: otuda se ova metafora raspada, pa čak i unižava. Uvek ostaje u Drainčevom duhu, uprkos već pomenutoj volji za metaforičkom, preobražavalačkom sintezom, i nešto osvetoljubivo, i bezmerno jače od ove volje, nešto što kao da hoće da ismeje, da unizi metafore i simbole, tako da su njegove silne bukvalizacije metaforā i simbolā takođe i delo ove zluradosti, nje koja je jedino sposobna da iz metafore *hleb bratstva,* sasvim zlo, ide u bukvalističku asocijaciju *tanjir supe.* U tom bukvalisanju metafore, u tom uniženju metaforičke i simboličke slojevite stvarnosti njenim svođenjem na bukvalnu realnost, tek najavljena slojevitost svodi se na jedan jedini sloj, koji je mogao da bude u istini samo u totalitetu ove slojevitosti, ali koji, istrgnut iz nje i prihvaćen umesto tog totaliteta, znači njegovo karikaturalno izobličavanje, onako kao što se u metafori *hleb bratstva,* nađenoj žudnjom za bratstvom, vraćanjem na hleb, pokretom ovoga razaranja metaforičke stvarnosti kao nadempirijske stvarnosti, ide ka *tanjiru supe,* u znaku punoga, zlurado-unižavajućeg likovanja ove materijalizacije metaforičke stvarnosti, što je, kod Drainca, *likovanje stvari nad idejom stvarnosti,* i likovanje sile disperzije nad silom sinteze, ali ne manje i *likovanje pada nad pobunom,* likovanje duha cinizma, izrugivanja, koji ne samo što je nemoćan za pobunu kao za prevazilaženje date empirijske stvarnosti (prevazilaženje nemogućno izvan prostora ovog stvaranja metaforičke *idealne* stvarnosti), već se izvrgava u ruganje pobuni: ideja, sadržana u metafori *hleb bratstva,* izvrgava se, linijom istog stiha, u istom pokretu bića, u *tanjir supe,* u onu »njušku« Rada Drainca koju Rade Drainac vidi nad tanjirom supe, osvetljen slabom svetlošću prljave sijalice neke kafane u predgrađu, kao jedinim suncem na smetlištu Amora pacova, i potpuno dosledno duhu deklasiranosti, koji nigde i ničemu ne pripada, pa ni sopstvenoj pobuni, tako da se tu pobuna završava u ovoj pobuni protiv pobune, ili u ovom padu (praćenom zluradošću ovog duha i prema samom sebi) iz metafore *hleb bratstva* u stvar *tanjir supe.*

[15] *Banket*

Drainac je Amor koji traži *hleb bratstva,* i pacov koji nalazi *tanjir supe.* To je uvek polet ka idealnom kao polet spasenja sa ovog smetlišta sveta, i polet nadole, ovim razaranjem idealnog (simbola i metafore), natrag, ka stvarima, i kao u nekakvoj ukletosti da se *smetlište, kao haos stvari s onu stranu stvarnosti bića,* neprestano uveličava. On je romantičarski idealist, uvek usplahiren, koji je sanjao najidealnije mogućne svetove (o ostrvu Fidži, ali i o idealnom, svesvetskom bratstvu i univerzalnoj ljubavi), ali on je i ovaj zajedljivi karikaturist uvek gotov na samopotkazivačko ruganje, tako da su sve njegove destruktivne bukvalizacije svojevrsne denuncijacije tog sopstvenog njegovog idealizma. On je onaj koji će moći da ponovi, u svakom trenutku na svakoj zavojici ove svoje vrhovne pometnje, stihove iz pesme *Jutro pesnika:*[16]

Potcenjujući vaše svetinje, o dobri građani ove Zemlje!
Smejem se živoj komediji, upirući revolver u srce svoga genija,

ali samo zato što je ta pometnja bila *apsolutna,* što nije ostajala isključivo na ravni verbalne provokacije drugih, već je bila istinska pometnja njegovog bića i njegove volje. Njegov izazivački podsmeh svetinjama »dobrih građana« pretvara se i u podsmeh ovome podsmehu: kao da se talas ovog izrugivanja svemu ne može da zadrži na granici njegovog života, pa čak ni na granici njegovog *tela,* izbacujući ga, kao to telo, na ovu scenu pobune kao na scenu »komedije života« na kojoj on, ovim gestom razmetljivosti, ali i teatralno smešnim, napadno pozerskim, upire revolver »u srce svoga genija« i kao da hoće čak i ovo svoje sopstveno obezvređivanje da pretvori u jednu »numeru« svog vašarskog lirskog pozorišta na čijoj sceni je, dok se *prikazuje,* sa samim sobom terao sprdnju, teatralno-emfatično:

Sa scene javno pljuni u svoju lobanju,
I pred gomilom ismejivača progutaj srce kao cirkuski žongler

[16] *Bandit ili pesnik*

(U senci životopisa), dajući sebi taj nemogući zadatak i, time, produbljujući svest o toj nemogućnosti, o toj stvarnosti koju igra kao o čistom mađioničarstvu, i *degradirajući* tako svest sopstvene pobune na scenu običnoga žonglerstva, na scenu na kojoj se, u stvari, prikazuje nemoć njega kao žonglera, nemoć koja je moć ove degradacije, ovoga uniženja duha pobune na duh šarlatanstva što se u njemu otkriva, tačno kao što unižava metaforu *hleb bratstva* na *tanjir supe* nad kojim će se, u gluvilu totalnog poraza, i totalne usamljenosti u njemu, sve završiti.

Sve je samo *iluzija,* i svest o tome da je iluzija, a čitanje Drainčeve lirike je, zato, posvećivanje u prividan avanturizam ali, ne manje, i u prividnost pustolovine uopšte: kao što svaki simbol pamti stvar koju nije uspeo potpuno da savlada, i kojoj se zbog toga vraća (ili kao što metafore Drainčeve nalaze svoju nemoć tamo gde vrhovna ironija đubrišta čuva moć njihovih osnovnih elemenata, moć mrtvih stvari kao *moć đubrišta ili nemoć preobražaja),* tako se i ovde sve završava elipsom povratka. Ako tu ima vratolomije, ipak je to *vratolomija na dečjoj klackalici,* ili vratolomija sirotinjskog avanturizma na vašaru, u provincijskom pozorištu, nedeljom pre podne: u njoj ne umire ovo jasno, ovo ubistveno znanje da neće doći ni do kakvog preobražaja, i da ćemo se vratiti tamo odakle smo i pošli: da je sve to samo iluzija. Ima tu žudnje za iluzijom, ali i slabosti za puno predavanje njoj: vašarska umetnost nije umetnost iluzije. Pod vašarskom šatrom nema iluzije, već samo žudnje za njom, ali žudnje koja se uvek završava neuspehom, i čak *u punom znanju o neumitnosti tog neuspeha,* tu gde je svest o prividnosti svega vrhovna svest protiv koje ništa ne može nikakva hipnoza. Drainac je, u vreme svoga *Hipnosa,*[17] pozivao na autohipnozu kao na basnoslovno sredstvo slobode u vizionarnom kretanju ka stvarnim i nadstvarnim predelima sveta: »Moj Hipnos daje

[17] Mali časopis, od koga su izašla samo dva broja: prvi, 1922 (u kome su, sem Drainca, štampali: Rastko Petrović, *Slovo žeđi,* posvećeno: *Mojim prijateljima, hipnistima;* Milan Dedinac, *Crveni krug;* Stanislav Vinaver, *Obaveštenje o zvezdama — Radi Draincu — svima hipnistima na znanje i upravljanje, svima antihipnistima — na porugu i prezrenje;* Tin Ujević, *Dulziana;* Zvonko Tomić, *Nečije detinjstvo;* Josip Kosor, *Simfonija barbarika;* Boško Tokin, *Alaska, dijalog, film i »pesma«;* Božidar Kovačević, *Kraljevina koja vara. Iz knjige Sedam Smrtnih Bolova),* i drugi broj, 1923: sem Drainca, tu su: Moni de Buli, *Doktor Hipnison ili Tehnika Života, scenario za film;* Zvonko Tomić, *Soba za samca,* posvećeno: *Ljubljenom Tinočki i drugim hipnistima;* Tin Ujević, *Survavanje u prazninu,* posvećeno: *Radi Draincu;* P. Palavičini, *Sire!;* Boško Tokin, *Cirkus;* Dragan Aleksić, *Trade mark.*

iluziju svega, sklopim oči i gledam«,[18] tvrdeći da je »hipnistički svet (. . .) san u ekstazi, bez dogme, bez veza«,[19] i govoreći za sebe da nije čovek već »plavo priviđenje goruće hipnoze«.[20] Ali on prvi nije bio rođen za *hipnistu,* onoliko (i onako) koliko je (i kako je) bio rođen za čaroliju vašarske šatre i za egzistenciju privida kao za život u cirkusu: nema kod njega punog predavanja iluzijama, jer ima uvek ove nepodmitljive svesti o njihovoj iluzornosti, ove svesti bića koje ne pripada ničemu, ni simbolima ni stvarima, i koje ne može da pripada ni čistoj iluziji, bića koje traži iluziju, ali je ne nalazi, i koje ostaje *uvek u rascepu između iluzije i deziluzije, onako kao što Rade Drainac ostaje u rascepu između simbola i stvari.* Dvojnost Rada Drainca je kao dvojnost publike sa vašara, i iz cirkusa, publike koja *žudi* da bude ushićena, zavedena, mistifikovana, ali u kojoj je moćan otpor svakom dubljem predavanju, i koja pod vašarsku šatru ulazi isto toliko sa nadom u čarolijsku moć mistifikacije koliko i sa znanjem da do te mistifikacije neće doći, pa čak (u svome otporu mistifikaciji) i sa žudnjom, jakom ma koliko bila potajna, za demistifikacijom, za podsmehom i uniženjem duha mistifikacije i mistifikatora. Mađioničar i žongler pod vašarskom šatrom, i na cirkuskoj areni, dok stvaraju iluziju nikad ne prelaze preko granice svesti da je sve to samo iluzija: oni ostaju ljudi veštine, trikova i blefova, tako da je divljenje njima uvek divljenje koje čuva ovu svest o nemogućnom kao svest o iluziji, svest koja neprestano teži da »prozre« mehanizam i tehniku opsenarstva i opsenara, svest na kojoj se gradi divljenje njihovoj veštini, ali u čijoj suštini ima ove volje za demistifikacijom. Uspeh mađioniča-

[18] *Raskoš hipnosa; Hipnos,* 1922, br. 1.

[19] *Program hipnizma (Hipnos,* br. 1), neka vrsta »manifesta« kojim je Drainac objavljivao svoj *hipnizam,* kao ovaj poziv na ekstazu i autohipnozu, rečenicama gotovo polupismenim objašnjavajući da je ekstaza prirodno protivna svakoj dogmi, pa da zbog toga »hipnistički pokret« i nema svoju teoriju: »Možda će se zameriti što se hipnistički pokret ne objavljuje teoretski i što na taj način gotovo drsko otvara se vidik beskrajnih perspektiva, što inače kod drugih pokreta sve diše po nekom principu. (. . .) Hipnizam stvari na raščlanjuje na atome, da time stvara zarobljavajuće sisteme (kao što je to slučaj sa evropskom filosofijom), već u hipnizmu se živi na iskustvu proživljavanja stvari«. (Nesumnjivo, sve je to odjek »modernističkog« stola u kafani *Moskva,* 1922—23, ali i Tina Ujevića: na tipično modernističkom »vidiku beskrajnih perspektiva«, koji bi se otvorio ekstazom, moćnijom od svakog »principa«, javlja se i senka Tina Ujevića, koji u religiji i filosofiji Istoka traži oslobođenje od »zarobljavajućih sistema« »evropske filosofije«.)

[20] U pesmi *Noćni pauk; Hipnos* br. 1.

ra neodvojiv je od ove volje za njegovim demistifikovanjem, tako da mađioničar i žongler i nisu ništa drugo nego bića koja izazivaju ovu volju, i koja lebde nad ponorom njene osvetoljubivosti onako kako igrač na žici lebdi nad ponorom. U *opredeljenju* mistifikacije i mistifikatorstva je sama ova volja za demistifikacijom, volja ispod vašarske šatre, u ovoj nerazrešivoj dihotomiji iluzija-deziluzija, i mistifikacija-demistifikacija, u kojoj se pokret mistifikacije stvara upravo žudnjom za demistifikacijom, kao u nekom uporednom toku suprotnih sila, i uvek u stavu polutanstva i neodređenosti u ovoj dihotomiji, kao kod Drainca: između ostrva Fidži i sveta stvari, u njihovome haosu, u razorenoj stvarnosti na čijim ledinama, u tome predgrađu sveta (u predgrađu iluzije, ali i u predgrađu svesti stvarnosti), u neopredeljenosti, dižu se, uz prasak prangija, uz bengalski vatromet, viku žonglera i bleh-muziku, vašarske šatre, kao nasukano brodovlje, sa nakrivljenim jarbolima, i u koje se ulazi sa čežnjom i osvetoljubivošću, sa žudnjom da se bude opsenut i da se opsena pobedi, da se mistificira ali i da se demistificira, u krajnjoj podeljenosti volje ovog bića zadržanog na svojoj periferiji.

Pokret Rada Drainca, koji je bio *i vašarska šatra i žongler-opsenar u njoj,* i publika koja ulazi pod tu šatru, i mistifikator i demistifikator, uvek je dvojan: to je uvek isto toliko pokret mistifikacije, kao pokret žonglera koji pogađa svoje gledaoce nožem u srce, ili pokret glumca koji pokušava sebe da prikaže misterijama koje se zovu ostrvo Fidži, Okeanija, Transibirija, koliko je to i pokret zaveren demistifikaciji. Postoji kod njega pokret ka ostrvu Fidži, onaj koji će pokušati da ubedi kako sve to zaista »postoji«:

Postoji, postoji! Ljubljeni, ostrvo Samoa i Melanezijski arhipelag

(Bandit ili pesnik), ali koji će sve to što »postoji« morati, zato što je nedosežno ma koliko da »postoji«, talasom nade da odlaže u budućnost (i u lirizmu najčistije i najdirljivije bezazlenosti):

Pa doći će jednom kad proleće svane ta menažerija iz cirkusa snova:
Piton, Puma, Pigark, madagaskarska kornjača Piksid i grozni orao Urubu!
Doći će i ona ptica što u srcu čuva fotografsku ploču dalekog ostrvlja:
Zapevaće u mojoj divljoj šumi,
Za jednu noć u zvezdanoj glumi

(Banket); ali postoji i ovaj pokret demistifikacije, koji se produžava kroz *neuverljivost ovoga »postoji« i »doći će«,* onako kako se produžava svest o stvarima kroz ovu svest mistifikacije, sve do potpunog sloma, do priznavanja da se, u stvari, nikuda nije ni otišlo, svest koja, i kroz vizije ostrva Fidži, kroz sve »fantazmagorije« Rade Drainca, nije prestajala da vidi neki »lavor« iza vrata sobe u kojoj se sve to sanja:

I tu na podu kopne razbacane karte istočnog ostrvlja,
Stari uput mornarske astronomije,
Indeksi brodova što svake subote kišnoga novembra polaze iz Liverpula,
Jedna ispijena boca rakije
I beli kišobran moje odbegle dragane što sada služi umesto abažura.
A što je najbolnije,
Za vratima gde stoji lavor i slovenski krčag
Trune mrtav moj lirski san na ostrvu Fidži i Melanezijski Arhipelag!

(Ma Boheme).[21] Dvoličnost njegova u tome nalazi veliku snagu: u svetu osnovne poezije Rada Drainca mi nismo ni u svetu ostrva Fidži ni u svetu u kome stoje ovaj »lavor i slovenski krčag« za vratima, nego negde *između* njih, kao u nekom nepobedivom rascepu. Na sceni *Bandita ili pesnika,* i *Banketa,* bio je on Radojko Jovanović koji igra Rada Drainca, velikog pustolova, apaša i anarhističkog pobunjenika, ali bio je u istom času i onaj koji će samom sebi da podmeće nogu, nekakav mađioničar koji je iz cilindra pesme pokušavao sebe, Rada Drainca, da izvuče umesto zeca ili umesto rukavice, ali koji je, istovremeno, *kvario* ovu opsenu, *potkazivao* sva njena sredstva kao najjeftinije trikove i blefove, smejući se sebi iza sopstvenih leđa. On je ostajao, uvek, između sebe i svoje sopstvene istine, kao između svog basnoslovnog ostrva Fidži, i starog lavora iza vrata, — uvek između ovoga podsmeha sebi i ovog mitomanstva, onaj koji je obmanjivao i opsenjivao, ali je *istovremeno* (i sa očajanjem i potmulim besom, koji će iz dana u dan, i iz jedne u drugu njegovu pesničku knjigu, biti sve veći i sve opasniji), produžavao i, čak, paroksistički *podržavao* znanje da je sve to jevtina obmana i opsena, kao u cirkusu. Biće njegove poezije »bandit-

[21] *Bandit ili pesnik*

stva«, skandala, utopije, melanholije i sarkazma, pljuvačke i suze, sentimentalizma i zluradosti, jeste biće na dnu suze koja se tu rađa, *ogromna crna suza u sve većoj patnji zbog prividnosti,* suza koja doziva osvetu i bes. Drainac je onaj koji žonglerski guta vatru i noževe, pesnik koji je, na sceni lirike, izveo najveći broj opsenarskih trikova, ali on ostaje pesnik *prividnog opsenarstva,* ove jalove mistifikacije, tražeći poeziju u ubedljivosti opsene a nalazeći je upravo tamo gde ta opsena doživljava katastrofu. U ovom cirkusu privida on je zaljubljen u vašarsko šarenilo, kao u šarenilo papagaja i zmije što se prikazuje, za dinar, pod šatrama čuda neviđenih (»Preživljujem život pirata, pun lirskih pustolovina, život šaren kao krilo papagaja i grlo boa konstriktora«),[22] pretvarajući se, usred svoje bezmerne praznine, kako je »sećanjima išaran kao kobra ili leopard«, ali istovremeno se podsmevajući samom sebi, i tome sopstvenom sećanju, odlažući ga za budućnost, »kada se s australijskih obala vrati«,[23] ili pišući svoje izmišljene dnevnike, sa Batavije, leta 1925, rečenicama ovog opsenarstva i laži u kojoj su, uistinu (i za najlakoverniju dušu), »kratke noge«: »Spremam se poslom u Honolulu, a onda idem u Polineziju. To ako me ne spase, iako sam sav tetoviran daljinama i pejzažima«; ili: »I danas mi je tužno sećanje na leteće ribe kada sam prolazio pored Kanarskih ostrva«; ili: »Mogu ti još to napomenuti, da mi je kuvarica crnkinja i da govori u basbaritonu«, a — zatim, — pod napomenom: »Fidži, krajem 1925«: »Nalovio sam mnogo lama, imam koža uštavljenih od divljih magaraca, pantera i leoparda. Ubio sam više stotina zmijurina, koje su urođenici sa slašću pojeli«, i, najzad (»Sidnej, 1926«): »Ah! prijatelju, dogodila se jedna strašna stvar na Fidžiju: moja mala prijateljica pustila je kobru da je ujede čim je saznala da ću otputovati«.[24] Ovde, on je opsenar, ali *rđav opsenar, koji to ne krije;* i on je varalica na kartama, ali varalica koji, paroksistički, i osvetoljubivo, *kao da hoće da ga uhvate u njegovim prevarama,* u njegovim jevtinim opsenarijama, u njegovoj neveštini, a to njegovo neznanje, ta neveština, koja izaziva podsmeh, kao što podsmeh izazivaju

[22] *Srce na pazaru,* priče, Beograd, 1929.

[23] »Jednom kad se s australljanskih obala vratim / Sećanjima išaran kao kobra ili leopard / Poneću na dlanu san sa Azorskih Ostrva. / Već godinama mi na krvi leži Polinezijski Arhipelag, / Čežnja za Fidžijem i Mrtvim Morem / Izdubila je kratere na licu kao niz sive planine životinjski trag« *(Putovanje; Bandit ili pesnik).*

[24] Sve u knjizi *Srce na pazaru.*

fotografije pilota u avionu od kartona, na vašaru, ili čudovište skrpljeno od krpa sa đubrišta, predstavlja njegovo najveće znanje, i najveću veštinu: *znanje i veštinu poezije vašarske šatre i cirkusa kao poezije melanholije čežnje koja nikada neće biti ostvarena* (niko neće pustiti kobru na sebe, zbog nas; nikada nećemo videti leteće ribe; nikad nećemo otići na Polineziju; nema ničega, nema u stvari čak ni sećanja), ali koja, upravo u svesti o svojoj neostvarljivosti, dolazi do punoga svog izražaja, pa zato Drainac, *dok izaziva podsmeh, izaziva i suzu,* i kao da će zauvek ostati između podsmeha i suze.

Sve se završava tamo odakle se i pošlo, tako da je osnovna senzacija, posle najezde slikā Rada Drainca, i posle svih vrtloga čitave one *mase jezika* koju donosi (ritmovima patetično-teatralnim) njegova pesma, senzacija izvesne promašenosti, pa i izvesne prevarenosti: ponovo smo tamo gde smo i bili, kao da i nije bilo pustolovine. »Svirepa proza« vraća se neumoljivo, proza grada-đubrišta sa koga peva Drainac:

Bože moj! toliko svirepe proze za bledu šaku poezije!
— Eto! duša mi košta 3 dinara, nova sveska kriminalne biblioteke,
Prvi kiosk, desno, od gradskog pisoara

(Meditacije bez komentara). Tu se otkriva, zajedno s Draincem, i njegovim glasom, ono što je on (u istoj pesmi) kazao rečenicom koja ne može biti ogoljenija: *»Ceo život mi je bio đubrište pod maskom poezije i lirizma«,* jer je sve kao nekakvo vraćanje ovog đubrišta, ili *demaskiranje* »poezije i lirizma«, u stvari otkriće da se nikuda nije ni otišlo. Sve je bila samo verbalna pustolovina, *verbalni delirijum kao uzaludno nadvikavanje sa tim đubrištem.* U samom jezgru ovog Drainčevog verbalnog delirijuma, njegove neiscrpne i zaglušujuće patetike, koja je vika što se ori sa ovog đubrišta, jeste praznina, odsustvo života, pustošnost iz koje ova lirika ide i kojoj se vraća, jedva držćući, osnovnim svojim bićem, kao neka senka nad sopstvenim ponorima, jedna *praznina* izvanredno velika, gluva i preteća, *bezutešna neprobuđenost duha* iz koje kulja lavina njegovog verbalizma, da bi se u toj praznini izgubila, nevratom, kao kada se saharski pesak baca u okean:

Izgubio sam pola veka u pisanju slabih stihova
Kao da sam pesak iz Sahare bacao u Okean

(Kad pesnik bez lažnih stihova u srcu prispe u rodni kraj). Sklonost Drainčeva ka tragediji, njegov melodramski instinkt, od kojeg se on nikada, do smrti, nije izlečio, njegov vašarsko-vikački, galamdžijski mentalitet, to je u suštini negativna projekcija ove praznine, gotovo neki ovakav pokušaj nadvikivanja sa njom, bacanja reči u nju kao peska iz Sahare u okean. Otuda Drainčeva vika, — njegov povišeni ton koji ne dozvoljava, nikada, dublje kontrapunktiranje i koji ga često osuđuje na *monotoniju gornjih registara,* — jeste njegovo nadvikivanje sa ovom prazninom života, sa ovom pustošnošću duha, kojom se, međutim, ta pustošnost samo uveličava. (Vatra vike ne spaljuje prazninu i valjda je zato praznina i »doziva«: da bi joj se, u sveopštoj »komediji života«, kao u ovoj tragičnoj komediji lirike Rada Drainca, mogla da naruga.) Sve teži prekomernosti; u ovoj praznini sve voli veličinu, kao da je *ljubav za veličinu jedina ljubav koju dozvoljava praznina:* ljubav za veličinu stradanja, propasti, sopstvenog prokletstva, sopstvenog zla i sopstvene dobrote, za veličinu sopstvene reči i rečenice, najzad i za veličinu broja.

Velika opsesija Rada Drainca, *pesnika ili bandita,* ostaje *opsesija kvantiteta:* to je vera u veliki broj, jedina vera koju nam ostavlja praznina, vera na samom rubu života, *vera na đubrištu,* ona kojom se to đubrište produžava, kao samim svojim načelom, tu gde je sve opšta dekompozicija, gde smo na krajnjoj, vrhunskoj tački destrukcije koja umnožava, beskonačnom, nezaustavljivom negacijom, koja uzima zato da bi odbacila, i koja, u svome paroksističkom plamenu poricanja, služi magiji i ostvarenju velikog broja. Gde je destrukcija i dekoncentracija totalne negacije, tu je i ova magija kvantiteta ili velikog broja.[25] Nema

[25] To je ekstremno-ekspresionistički i futuro-dadaistički kult broja, za koji znaju i drugi pesnici destrukcije (od Dragana Aleksića i Poljanskog do Monija de Bulija i Boška Tokina), a koji vodi na periferiju govora: broj se ne čita samo, kao reči, nego se i *gleda* (i, čak, više gleda nego čita), pa se zbog toga javlja na razmeđi između govora i nemosti, ili na granici auditivnog i vizuelnog. On je sredstvo i jemstvo vizuelizacije, bez koje neo-varvarizam ne može: sredstvo vraćanja iz apstrakcije smisla konkreciji slike, iz poimanja predstavljanju, iz unutrašnjega spoljašnjem gestu. Kvantitativnost, kao neumitnost destrukcije (rastvaranja ali i odbijanja sinteze ili kvaliteta), tako se javlja kao obećanje nemosti. U Drainčevim stihovima: »Umesto pozdravnih reči / Izleteće iz mojih usta 200 polarnih sunaca!« *(Odlazak; Bandit ili pesnik),* ili u njegovom pretećem poviku: »100.000.000 stenica! / 200.000.000 podlaca! / 500.000.000 kukavica! / Koliko tek ima pravih ljudi na svetu?« *(Ljubavnica koja se zove katastrofa; Ulis,* Beograd, 1938), broj ne iskazuje samo težnju ka veličini, nego i težnju ka nemosti,

destrukcije bez kvantifikacije. Uvek je *kvantifikacija stvarnost destrukcije,* stvarnost u ovim bezbrojnim pokretima koji se utoliko nezaustavljivije množe, i uveličavaju, u broju, u svojoj patetici, ukoliko je nalog odbijanja totalniji, ukoliko je *duh anarhije* moćniji, ukoliko je žudnja za razaranjem svega postojećeg, svake »klase«, svakog modela (sveta i duha) totalnija, tako da se, u ovoj deklasiranosti, stvari oslobođavaju od svakog sistema koji ih drži na okupu, ali koji ih i simbolički apstrahuje, svodeći ih na modele, i na »klase«; izvan svake konstrukcije, i svake simbolizacije i metaforizacije (bez kojih nema konstrukcije), stvari su stvari u haosu, ali u prvome redu to su stvari koje, oslobođene od svake klase, i svakoga modela, kao da se beskrajno *umnožavaju:* klasa, i model, to je sažimanje stvari, njihovo *svođenje* linijom povezujuće bitnosti na ono što im je zajedničko (ili što se u njima otkriva kao takvo). *Agonija klase je agonija modela,* agonija kulture kao simbolizacije i metaforisanja linijom stvaranja ovoga modela, kao sinteze stvari, ili kao sintetičke stvari: to je agonija te sintetičke stvari kao rađanje ovih bezbrojnih stvari, oslobođenih modela, oslobođenih duha sinteze, u ovom zahtevu za dekompozicijom i destrukcijom svega, koji je zbog toga neumitno zahtev za kvantifikacijom. Anarhizam je neumitno ovako hiper-kvantitativan, tako da se njegova volja destrukcije u stvarnosti iskazuje kao volja kvanti-

od koje je veličina neodvojiva. Tu nema ni pomena o obrazovanju slike »200 polarnih sunaca«, ili »100.000.000 kukavica«: u žudnji za sjajem tih sunaca, ili u gađenju na sve te kukavice, *preko*-mernost se iskazuje i kao ono što je »preko« slike i predstave: otuda tu *sama cifra* kao da oduzima mesto predstavi ili slici, kao nekakva *slika-za-sebe,* ona koja se isključivo na sebe odnosi, i zbog toga je ona *pauza* u govoru (predstavâ i slikâ). Cifra je krajnji izraz destrukcije, koja je i destrukcija govora; ona je krajnji izraz kvantitativnosti, kao fatalnosti destrukcije, ali koja (kvantitativnost) jeste suštinska nemost. Kao anti-kvalitet anti-govora, ona je izvan govora, ono što se ne može »kazati«: izraz »200.000.000 podlaca« okreće se, jednovremeno, i protiv sveta podlaštva i protiv govora: to je izraz anti-izraza, pokret nemirenja, ali i anti-pokret kao anti-govor ove cifre, te matematičke simboličke apstrakcije koja izmiče konkretizaciji, i koja je zato i belina u govoru i anti-govor. Drainac, koji posle ovih povika, sa ciframa-pauzama, progovori pitanjem: »Koliko tek ima pravih ljudi na svetu?«, nije samo Drainac koji ne može na to pitanje da odgovori, nego nije ni onaj koji može to pitanje stvarno da čuje: on je tu, apsolutnom negacijom, upravljen van-jezičnosti, a stvarni njegov pokret jeste ovde pokret anti-govora: »*Salamander, / Cilinder, / U šajkači mider!*« *Dadaizam,* koji progovara tim stihovima (završnim u pesmi *Ljubavnica koja se zove katastrofa),* tu je *izvoran jer je neumitan:* njega doziva ovaj isti pokret anti-govora koji je dozivao i ove cifre: isti *neo-varvarizam apsolutne destrukcije.*

fikacije, volja koja, razaranjem svake mogućne sinteze, umnožava oblike i horizonte, reči i vizije, u nezaustavljivom sporenju svega sa svačim, tako da je on, kao negacija sinteze, jedno beskonačno množenje formi, jedna *kvantifikacija u svetu formi,* ali u svetu u kome nijedna forma nije dokraja »ubeđena« u sebe.

U ovoj totalnoj negaciji, koja u ime destrukcije odbija svaku sintezu, sve je upućeno najbrutalnijoj, najprizemnijoj empiriji, *tamo gde su stvari ali gde nije stvarnost.* Realizam, koji se javlja u ovome kvantitativnom (i kvantifikatorskom) anarhizmu, kakav je anarhizam Rada Drainca, jeste *realizam ovih stvari bez stvarnosti,* realizam koji utoliko više nalazi stvar, u punoj njenoj izrazitosti (i slikovitosti), ukoliko manje ima stvarnosti ili ukoliko manje ima duha kao jemstva sinteze te stvarnosti. Kvantifikacija je tu neprestano uveličavanje broja stvari, srazmerno umanjenju same stvarnosti, ili moći za sintezu, tako da, paradoksalno, ove hiper-realističke stvari ne kazuju stvarnost, i ne uvode u nju, već iz nje izvode, onako kako izvode iz bića, putem ka njegovoj periferiji, ka sve većoj pretnji praznine, i ka *tiraniji veličine,* koja je tu fatalna, ka *megalomanstvu* Drainčevom, čija veličina ravna je ovom Drainčevom iskustvu sopstvene nestvarnosti, u praznini. U svojoj rasturenosti, u sopstvenoj savršenoj skrivenosti u svetu bez stvarnosti, u dekomponovanom (desimbolisanom i demetaforisanom) svetu njegovoga đubrišta, Drainac može sebe da vidi samo ako je *veliki:* Drainac je osuđen na ovo traženje svoje veličine upravo ovom svojom nevidljivošću, ovom neubeđenošću njegovom u samoga sebe. Nevidljiv, on posrće pod tiranijom veličine, kojoj »pozajmljuje« svoju maštu, da bi mu se ona bolje narugala. Vizije njegove su vizije ovoga megalomanstva, kao rasprskavanja Drainčevog u prostor:

Kad čovečanstvo bude shvatilo kakav je gigantski rušilac
živeo u meni
Iz fjordova ovih strofa prsnuće sunce u tropično cvetanje

(Grom na Araratu). »Gigantski rušilac«, koji sebe stavlja u centar čovečanstva (kao da ne sumnja, ni najmanje, da će čovečanstvo, u celokupnosti svojoj, njemu da se posvećuje), on je ovde u stvari mađioničar koji svoje strofe pretvara u fjordove, da bi video kako se iz njih rasprskava sunce »u tropično cvetanje« (sjedinjavajući tako te fjordove i »tropična cvetanja«, led i vatru); ideja o »gigantskom rušiocu« kao da po-sveću je (pretvara u svet) Drainca, snagom ovoga megalomanstva, nemirenjem sa nevidljivošću, sa sopstvenom nestvarnošću, koje se iskazuje ovim

nemirenjem sa idejom. Drainac, megalomanski, ne postaje samo najveći »pirat« u zemlji kukavica, niti samo najveći pesnik i »kralj stradanja«,[26] onaj koji neće prestajati (u igri svojih antitetičnosti) da ponavlja kako je bio, i ostao, »genijalni nitkov«,[27] (genije i nitkov, pesnik i bandit), već je on i sami ovaj svet, jedan čovek poništen do nepostojanja, koji se pretvara u svet, kao što se njegove strofe pretvaraju u fjordove, ili kao što »poderotine u mreži« njegovih nerava postaju »azil zlim duhovima i ledene kuće lutajućim psima«:

Osvanuću jednog jutra sa nožem u grlu!
Toliko poderotina u mreži mojih nerava ima,
Da bi te crne šupljine mogle da postanu azil zlim
duhovima
I ledene kuće lutajućim psima!

(Moja poslednja pesma).[28] Uvek »na trgu gde noć ljude i konje pretvara u fantome«,[29] on je uvek na trgu dekompozicije, ushićen njome kao »demoralizator«, u anarhističkom svom besu, ali i užasnut, u otkriću ove sopstvene svoje fantomalnosti: kada on, saplićući se, između hvalisanja, ironije i samo-ironije, izleće na svoju scenu, da se prikaže kočijašima, portirima, služavkama i konjima, i kada tu velikim svojim pokretima slika, u vazduhu, vizije ovoga megalomanstva (uvek sa velikim obećanjem: »Videćete moju kožu obešenu u kriminalnom Panoptikumu, / Šarenu kao karta svih pet kontinenata«,[30] ili: »Gord i marcijalan kao posmrtno slovo / Jednostavno sešću na jedan oblak koji iščezava. / Kakav prizor!«),[31] on kao da pokušava da stvori svojevrsno *slikarstvo prostora u jeziku,* a njegova destruktivno-asocijativna mašta upućuje velikom prostoru u ovim očajničkim njegovim pokušajima da sebe vidi, da izađe iz mutne neodređenosti svog bića u stvarnost vidljivog sveta, da samoga sebe *predstavi* sebi, onako kako je pokušavao da materijalizuje simbole ili da nadempirijsku stvarnost metafore, kao samu suštinsku stvarnost,

[26] »... Nenadmašni pesnik i kralj stradanja« *(Odgovor na majčino pismo; Bandit ili pesnik).*
[27] »Priznajem, u dnu mene razuzdano živi genijalni nitkov« *(Grom na Araratu).*
[28] *Banket*
[29] *Grom na Araratu*
[30] *Banket*
[31] *Dijamanti u grobu; Čovek peva,* Beograd, 1938.

nikada dovoljno stvarnu, vrati svetu stvari koje se mogu rukom dotaći.[32] On je pokušavao da bude *objekt* za sebe (slika, ili prizor), uvek iznova prekidajući govor u prvome licu jednine,

[32] Osuđen na eksteriorizaciju, Drainac je osuđen na prostor. Njegova lirika jeste jedna od najvećih objava prostora u novijoj srpskoj poeziji. Ako je Drainac produžio modernistički kosmpolitizam, on mu je dao čulnu senzaciju prostora, za koji ovaj ne zna: on ga je, stvarno, egzistencijalno konkretizovao (vratio ga egzistenciji), i time ga negirao i prevazišao. »Nemar« modernističkog kosmpolitizma, u novoromantičarskoj žudnji za »daljinama«, koja posvećuje u bludnju, u lakoću lutanja, stvarno je pokušaj egzistencijalnog indiferentizma, ili indiferentnosti prema nalogu ostvarenja (materijalizacije). Osnovno iskustvo Rada Drainca jeste iskustvo gladi, kao iskustvo praznine, ono koje je Drainac naznačio još u knjižici stihova *Erotikon* (izd. *S. B. Cvijanović*, Beograd, 1923): »Glad mi je beskrajna a ruke večno prazne«. Glad posvećuje u beskrajnost, ali kao u prazninu: praznina jeste odsustvo željenog, ali i odsustvo sebe samoga. To je neprihvatljiva beskrajnost, stvarna zavada sa beskrajnim. U gladi nema izmirenja sa beskrajem. Za prihvatanje beskrajnosti potrebna je *sitost:* ona zasićenost svetom i sobom, koja je fundamentalna mentalna, karakteristika modernističkog kosmpolitizma i, ne manje, modernističkog kosmizma, i koja traži razvejavanje svega, u rezigniranom odricanju od ma kakvoga ostvarenja, ali tako da je ova rezignacija u funkciji oslobođenja od patnje, na koju osuđuje imperativ ostvarenja, pa zbog toga i posvećuje u beskraj bludnje i u sreću smirenosti u njoj. Drainac je, u vreme *Erotikona,* pokušao da se odazove ovome modernizmu rezigniranog predavanja beskraju (i novoromantičarske prolaznosti), nesumnjivo zagledan u bludeću senku Crnjanskog: »Izgubio sam pojam vremena na plavom krugu neba, / na dlanu bore ocrtavaju puteve, / na ogledalu spazih jesen i lišće u jezeru očiju. / — / Ne plačem: / oko mene šume besmrtne strofe ljubavi. / — / Još jednu pesmu, / mala rađajuća ptica sutra će me natpevati / I ja ću utonuti u crne šume prolaznosti« (datirano: *Skoplje — Beograd — Zagreb — Pariz, 1919—1922).* Estetizam, građen na ovoj tipično novoromantičarskoj rezignaciji, pretpostavlja abdikaciju pred nalogom ostvarenja: jedino u toj abdikaciji izgubljen »pojam vremena« može da se estetizira »na plavom krugu neba«, i jedino ta rezignirano prihvaćena abdikacija (»ne plačem«) može da pozdravlja »malu rađajuću ptičicu«, koja »će me natpevati«: samo tu moja agonija, moja smrt, može da se sentimentalistički estetizira: »i ja ću utonuti u crne šume prolaznosti«. Taj *estetizam* privlačio je antologičare ovoj Drainčevoj pesmi (kao i pesmi *»Glad mi je beskrajna a ruke večno prazne«),* ali u tome nije stvarni, bitni, Drainac; taj (stvarni, bitni) Drainac jeste čovek stvarne gladi, onaj koji je *pred pekarnicom* sanjao svoj kosmpolitski san: »... Uvek su pekli tople lebove kada sam u ponoć prolazio ulicom, / Leb! moje poezije najgorči ideal! / Kada ću jednom sit, sit od ljubavi, sit od poezije i plavetnila okeana / Na platnenoj stolici preći Panamski Kanal?« *(Meditacije bez komentara).* Hleb, kao »najgorči ideal« poezije, jeste *hleb sitosti,* ili apsolutnog ispunjenja (i tela i duha), a ta sitost jeste i sitost »od poezije«: to je apsolutno ozbiljenje poezije, u kome se poezija (i, sa njom, »plavetnilo okeana«) *»ukida«;* pokret poezije jeste ovde pokret od sna ka njegovom ozbiljenju, i zato jeste pokret ka njenom ukidanju: negacija poezije jeste ovde sámo biće poezije, zato što je to biće gladi, koja je glad za materijalizacijom (za ispunjenjem, za »sitošću«), usred rascepa želja — stvarnost, ideja — stvar, a ne čovek rezignacije u sitosti, čovek koji ne može da ponovi

obraćajući se samome sebi na *»ti«,*[33] objekt koji će sebi da pokaže sebe, kao u ogledalu, pretvarajući svet u veliko ogledalo, a čovečanstvo u imaginarnu publiku svog melodramskog pozorišta, i on je ta slika ne jednom i bivao, *slika a ne čovek,* slika što pokušava velikim gestovima sebe da dozove iz ovoga ogledala: ako je njegov genije pre svega genije melodrame, to je zbog toga što je on genije ove prividnosti u praznom, beskonačnom prostoru, u kome ništa ne može da opstane, u prostoru stvari bez stvarnosti. On je to po ovoj nesposobnosti za dramu, ili po ovoj prividnosti svakog preobražaja i svake pustolovine, u kojoj se rađa glad za apsolutnim dramatizmom, kao u petom činu tragedije.

Ljubav za super-tragično ovde je suverena. To super-tragično, to je delo traženja veličine (kao nekog »velikog broja« drame), u ovoj besadržajnosti u kojoj se sve pospoljašnjuje: u kojoj sve neodoljivo srlja ka *gestu,* jer se tu od gesta očekuje sám sadržaj, tako da se, dosledno melodramski, ili dosledno egzistenciji sa periferije sveta i bića, *gest pokušava da uzme za sadržaj.* To je gluma, usred ove fiktivne stvarnosti, ili usred sveta koji se, svojom fiktivnošću, pretvorio u pozorište, ali gluma u kojoj, uprkos svih sjajnih slika koje traži i nalazi upravo paranoidna taština Amora proteranog u pacova, uvek ima očajanja: nijedan talas taštine ne može da potopi svest o prividnosti, svest da su ove slike samo slike, iza kojih kao da ničega nema ili, u najboljem slučaju, iza kojih kao da ima *nedovoljno stvarnosti,* svest ovoga Drainca (kao pijano-tašte slike bez stvarnosti) koji zatiče sebe na nekoj sceni bez izlaza: kao nekog glumca koji nikada neće izaći iz pozorišta u svet, jer nema sveta, i koji se nikad neće sa

»nemar« modernističkog kosmpolitizma, i koji je zato nesposoban za modernistički estetizam, za sjaj transparentnosti njegovoga jezika, koji je transparentan jer je oslobođen protivurečja između reči i stvari: samo sit čovek *(sit ili zgađen)* može da bude rezignirano nemaran ili »transparentan«. Samo sit (ili nemaran) čovek može da se pomiri sa beskrajem: prihvatljivost beskraja ravna je nemaru prema ostvarenju, ili nemaru prema protivurečju reč — stvar.

[33] Brojni su primeri ovoga Drainčevog obraćanja samom sebi, kao nekom drugom, ali su svi (od *Bandita ili pesnika* do poslednjih njegovih pesama) uglavnom u znaku moralnoga samoispitivanja ili sećanja. Drainac, koji se ovako obraća samome sebi, uvek je kao u pesmi *Kad pesnik sebe pogleda iz daljine* (»... Reci, šta si bio?«): onaj koji bi da vidi sebe: nevidljivo Ja koje se, željom za samim sobom, pretvara u »ti«, koje se takođe eksteriorizuje: koje bi iz sebe da izađe da bi sebe videlo. I moralno samoispitivanje i sećanje (pričanje u drugome licu, na više mesta, najdoslednije u pesmi *U senci životopisa),* jemče ovu »daljinu«, kao samo-odstojanje, bez kojeg nema samo-objektiviranja.

scene vratiti kući (jer nema kuće), koji nikada neće moći da skine masku, nekakav apsolutni glumac u ovom svetu kao pozorištu, glumac koji i nema lica nego samo maske, tako da je sve maska i sve gluma, i tako da je i sâm čin demaskiranja takođe jedan glumački čin. On će ponekad uzviknuti, sa svoje scene:

O slomite ovo klevetničko, đavolsko pero!
Toliko sam se razotkrio da stid me ime svoje da izustim
Umoran ploveći na oblacima pustim!

(Grom na Araratu), ili će tvrditi, istom vikom, i uz istu patetičnost pokreta:

Mene bi mogao samo kuršum za zlikovca da izleči,
Toliko sam se na zemlji razotkrio

(Jesen),[34] ali ovo »razotkrivanje« završavalo je takođe kao gluma, samo kao »numera« njegovoga melodramskog repertoara: ovim »razotkrivanjem« prikazivao se on kao »dekadent«, ili pali andeo, po modelu uprošćenih i banalizovanih biografija »ukletih pesnika« 19. veka (čije biografije očito su ga više privlačile od njihovih stihova), u igri u kojoj se, iz trenutka u trenutak, istinski životni podaci mistifikuju po ovome modelu. Lutajući »oko bolnica, pekarnica, klanica i večernica«,[35] izazivajući »skandalom« svet i sanjajući svoje pustolovine na Kanarskim ili Maršalskim ostrvima, u Bataviji, u Transilvaniji, on se čudio (ili je, pomalo, glumio i to čuđenje, kao da hoće da predupredi prekor zbog ovoga svoga »biografisanja«): »Ni danas ne razumem moj imaginarni put u javu koji samo biografiju ističe«,[36] ali taj »imaginarni put« bio je put njegove glume, utoliko neumitnije ukoliko je njegova pometnja u nenađenosti bila jača, i ukoliko je bila slabija njegova moć za samosuočavanje u stvarnome »skandalu« njegove egzistencije, koji je »skandal« ove pometnje Amora pacova. On »ističe« »biografiju« utoliko više ukoliko je manje sposoban da se duševno i duhovno odazove tom »skandalu« sopstvene egzistencije: on eksteriorizuje taj »skandal«, *fabulira ga,* i to u očitoj želji da sebe prepozna u »skandaloznoj biografiji« »prokletih pesnika«, tako da njegovo odbijanje, u

[34] *Banket*
[35] *Lirska Vandeja*
[36] U istoj pesmi.

duhu anarhističkom, ma kakvog prilagođavanja, uvek je u znaku ovoga njegovog nastojanja da se prilagodi osnovnom modelu ove pesničke »skandalozne biografije«. U Drainčevom anti-konformizmu, bukački naglašenom, uvek je i duhovni konformizam Drainca »koji prilagođuje svoj život Lombrosovoj teoriji o psihopatologiji genija«, a njegovoj poeziji, i onda kada je ona neosporno autentičnog osnovnog impulsa i neosporne snage, uvek kao da su »potrebne dopunske reklamne misterije u ljudskoj biografiji«,[37] tako da u njegovoj potrebi da se »razgoliti«, javno, na svojoj sceni, uvek ima samorežiranja po scenariju »skandalozne biografije«, i to sa veoma naglašenom težnjom da se ta biografija ili »mračna povest« otkrije, što neposrednije i što očiglednije, kao pakao »nad ružičnjakom ljubavi bezgranične i bolne«: » . . . Celo moje pesništvo pretvorilo se u mračnu povest ličnoga života / Nad ružičnjakom ljubavi bezgranične i bolne«.[38] Uvek Drainac »oholo kao vrlinu pokazuje svetu kontradiktorni izraz svoga lika«,[39] ali taj »kontradiktorni izraz (. . .) lika« jeste,

[37] Tin Ujević, *Nedjela maloljetnih — Jedna podvrsta Moderne; Nova književna revija »Mlade Bosne«,* IV, br. 1, Sarajevo, januar 1931; kao brošura: *Mala biblioteka Moderne,* sv. 1, izdanje *Nove književne revije »Mlade Bosne«,* Sarajevo, 1931; v. Ujevićeva *Sabrana djela,* svezak IV. — Te »dopunske reklamne misterije u ljudskoj biografiji« jesu »misterije« »skandala« kao egzistencijalne tehnike beskućnika koji, uronjen u anonimitet, izgubljen i za sebe samoga, pokušava »skandalom« da provali u tuđu svest, ne bi li, viđen, mogao i sâm da bude. Pri tome, nema izbora: sve je prihvatljivo, svaki subjekt i svako sredstvo: to može da bude pekar, koji u »starom nepismenom žurnalu« čita njegovu »skandaloznu biografiju«, ali to može da bude, takođe, i »neko zaljubljeno buržoasko devojče« koje na klaviru njegov (Drainčev) san »u ponoć interpretira«: *»Eto,* u pekarnici za toplim lebom, / Slučajno kad prođoh primetih da jedan brašnom napuderisani mladić / Čita u starom nepismenom žurnalu moju skandaloznu biografiju« *(Bolestan i pijan vraćam se iz predgrađa,* 1927; *Bandit ili pesnik);* »Dosadno mi je ovo lutanje i gladovanje. / Osvanuću u crkvi sa prosjacima i psima: – / Majku mu! 27 godina Hristu ne požalih se na svoja stradanja! / *A eto:* pod novembarskim kestenom umiru tonovi sa klavira, / To mrtav moj san, topao gejzir. / Zaljubljeno neko buržoasko devojče u ponoć interpretira« *(Noćne meditacije jednog beskućnika,* takođe iz 1927, u istoj knjizi). *»Eto« (». . . A eto«):* »skandalozna biografija«, preko »starog nepismenog žurnala« uliva se u pekara, ili se i ova »crkva sa prosjacima i psima«, kao »skandal« beskućništva, preko klavira utapa u »zaljubljeno buržoasko devojče«: uvek je to traženje tuđe svesti skandalom, i uvek degradacija stvarnog skandala: uvek skandal kao sredstvo, a ne skandal kao neumitnost; uvek skandal pod hipotekom predumišljaja, kao nešto prevashodno spoljnje i, upravo zato, »biografsko«.

[38] *Lirska Vandeja*

[39] »Rođen u zemlji gde se o ljubavi govori sa nožem / u ruci, priroda sa manje nedostataka nije mogla da me stvori! / Sa rascepanim mozgom i trulim

u stvari, ovaj »lik« kontradikcije, ili kontradikcija koja se smiruje u »liku«, a on utoliko više »pokazuje« taj »lik« ukoliko više nastoji da eksteriorizuje tu kontradikciju (ukoliko je manje sposoban da joj se otvori), pa je otuda i mogućna, u tom »pokazivanju«, u poeziji ovoga pesnika koji je voleo da pokazuje »izmet na tanjiru«,[40] pa i falus u vagini (»mesnati nož u utrobi žene«, kao »najlepši cvet«),[41] i banalno-sentimentalistička »ljubav bezgranična i bolna«. Ovo pospoljašnjujuće »pokazivanje« »kontradiktornog izraza svoga lika«, kao bekstvo od kontradikcije, od njenoga stvarnog »izraza« (koji je »izraz« nemogućnog »izraza« Amora pacova), upućuje Drainca, između dva okreta njegovoga metaforisanja u bukvalisanja metafore, opširnosti diskurzivnoga govora »povesti«, ali i sentimentalizmu koji je nužan u ovome »pokazivanju«, kao u eksteriorizujućem pretvaranju doživljaja u događaj »povesti«. Shematizam, neumitan u ovom pospoljašnjivanju najdubljih unutarnjih pokreta, utoliko je teži što je veći Drainčev pokušaj da svoje kontradikcije pretvori u sugestiju Amora u pacovu (pesnika u banditu), ali i »ružičnjaka« u »mračnoj povesti«, zbog čega je *pokret čitanja*, koji Drainac iznuđuje, najčešće, kao pokret demaskiranja ovoga pesnika pod maskom bandita. U svome lirskom pozorištu, uprkos svim »banditskim« ispadima, i uprkos svem »satanstvu«, Drainac se prikazuje kao duša »labudovski bele« čistote, koja je samo navukla na sebe masku banditstva:

Oni koji me smatraju satanistom, i vide crn oblak na
mome čelu,
Ne znaju koliko je labudovski belo moje vizionarno
gledanje u budućnost

(Grom na Araratu). U njegovom stavu ima, neprestano, »prkosnoga razmetanja svojim razbijenim životom, gorđenja onim što je za filistarski mentalitet skandalozno«,[42] ali ima i ovoga straha

zvezdanim srcem, avaj! ja sam prvi govornik sa tribine / Što oholo kao vrlinu pokazuje svetu kontradiktorni izraz svoga lika!« *(Grom na Araratu).*

[40] »Prevazilazim i Vijona u svojoj ogromnoj sramoti. / Kakav realističan izmet na mome tanjiru! / Svejedno! pet hiljada kretenskih liričara buncaju za zabavu buržoazije« *(Meditacije bez komentara).*

[41] »Što ubuduće da stvaramo jezuitskim misterijama? / Mesnati nož u utrobi žene najlepši je cvet / I sve zaslepljujuće energije protiču kroz / mokraćni kanal« *(Ljubav, Marija; Ulis).*

[42] Milan Bogdanović, *Rade Drainac, Bandit ili pesnik; Srpski književni glasnik,* 1928, XXIV, 7; v. u Bogdanovićevoj knjizi *Stari i novi, I, Izdavačka knjižarnica Gece Kona,* Beograd, 1931.

da »labudovski bela« čistota u njegovome »satanstvu« ne bude previđena, i, u tome strahu, ima i poražavajuće zavisnosti, koja ume da ostavi iza sebe i ovakve udvoričke stihove: »Igram vampira, ja, najnevinije dete ovoga stoleća«,[43] u slavu kulta represivne »nevinosti«, tako da se »tamna povest« otkrivala samo kao maska ovoga »ružičnjaka ljubavi bezgranične i bolne«, koja je, u stilu kiča sa anziskarata i kutija za bombone, neporečni trijumf filistarstva. Stvarni pakao, u svetu u kome je Amor osuđen na egzistenciju pacova, degraduje se na ovu igru »najnevinijeg deteta« pod maskom vampira, igru koja ne samo što čuva to »najnevinije dete«, taj filistarski kult »nevinosti«, nego je i predodređena tom »nevinošću«, »labudovski belom«, koju treba da otkrije, kao što u đubrištu ove »tamne povesti« treba da otkrije skriveni »ružičnjak ljubavi bezgranične i bolne«.[44]

[43] *Rasvetljenje,* Beograd, 1934 (odeljak *VII,* str. 45).

[44] »Celo moje pesništvo pretvorilo se u mračnu povest ličnoga života / Nad ružičnjakom ljubavi bezgranične i bolne« *(Lirska Vandeja).* — Drainčevi epigoni ovo su doveli do karikature, već 1930/31, u doba *Banketa,* posebno oni koji su se javili na stranicama *Južnoslovenske iskre,* i zatim, almanaha *Naše doba* i *Jato.* Njihov »boemski socijalizam« (reč Rista Ratkovića, u predgovoru za knjigu proze Borisa Jovančevića, *Kao vazduh i ljiljani,* Beograd, 1951), jeste doslovce drainčevski stilizovan lumpenproleterski »socijalizam«. Sa srcem »na potpeticama gradskih šetača«, ili obešenim o dimnjake fabrika (». . . Druže, srce ćeš moje naći obešeno u mrkle noći / O dimnjake fabrika, u samoći«), ako već nije izgubljeno »kroz pocepani džep zajedno sa poslednjim novčićem« (Stojan Stajić-Egens, *Momenti,* Beograd, 1931), ovaj Drainčev epigon javiće se, povremeno, »surov (. . .) kao Danton«, očajan što peva »za smrt, krv i borbu«, dok ga ljudi (u nesporazumu koji ga ožalošćuje) »samo pesnikom zovu« (»Čoveka nigde, / ja pevam za smrt, krv i borbu, / a mene ljudi samo pesnikom zovu«, — Trifon T. Mrkšić, u almanahu *Naše doba,* Beograd, 1931). Drainčeva mitologija pesnika genijalnog »nitkova«, koga razara njegova sopstvena poezija, i koji je spreman svaki čas da uzvikne, kao u pesmi *Bandit ili pesnik:* »Zar ne osećaš koliko me lirika razorila?« (»Danas, ovo prekomerno pevanje jedino treba da me odvede u ludnicu«, — Vojislav D. Košutić, *Čovek koji uzaludno peva; Naše doba;* ». . . Sit sam ove ubllačke poezije, / Koja je od mene napravila najgoreg nitkova«, – Boris Jovančević, *Pesma predgrađa; U gradu bola,* Beograd, 1930; slično u knjizi stihova *Proleće i Boris,* Beograd, 1931), traži se i ovde u kultu ludila i prostitucije, kao ekstremnih vidova »skandaloznog« otpadništva od građanskog reda. Ali obećanje da će lirika ovoga pesnika genijalnog »nitkova« sa predgrađa, između tuberkuloznog radnika i prostitutke (između fabrike i kafane) »ipak biti patološki slučaj jednog sifilističara« (Vojislav D. Košutić, *Pevanje krvi i sna; Naše doba),* raspada se, nepovratno, u idealu poezije što je kao »bolni osmeh prostitutke, / koja se nemarno seća mladosti i devičanske čistote« (Boris Jovančević, *Prolog; U gradu bola),* potpuno u stilu Drainčevog »najnevinijeg deteta« koje samo »igra« »vampira«: »Rođen sam bludan, mada znam da sam

Otuda se ovaj »kontradiktorni lik« ukazuje, na dnu svojih stihova, kao »neko odronjeno čudovište čije avetno lice / Gleda izbuljeno u zeleno lišće trava, u sneg beo«:[45] uvek je to pogled »čudovišta« u »sneg beo«, pogled kojim to »čudovište« treba da se rastvori u toj »belini«, kao onaj koji će, »baš zbog toga što je u životu mnogo grešio«, biti »general u raju«,[46] pa je zato budućnost svih poređenja u govoru ovoga bandita ili pesnika, tigra i ovce, zasnovanih na krajnje uprošćenoj, crno-beloj antitetičnosti, ta *»rajska« budućnost* (kao taj »sneg beo«, ili »ružičnjak« ispod »tamne povesti«, ili milost, koja »spava« u njemu, dok mu »na noževe liče zubi«),[47] ali zato je i sve »skandalizatorsko« (u slici, u izrazu) negativna manifestacija sentimentalističke bolećivosti, koja preživljava sve te »skandale« (onako kako »najnevinije dete« preživljava »vampira«, a »ružičnjak« đubrište »tamne povesti«): zato se *diskontinuitet,* koji je tražio sebe na ovom đubrištu, na kome je nemogućna sinteza (na kome se metafore stvaraju zato da bi se raspale, i na kome se »harmonije« naslućuju zato da bi se izgubile), gubi, najčešće, i uprkos svim vrtoglavicama Drainčevog ekstatičarstva (i, još više, njegovih »egzaltacija«), u sačuvanoj »harmoničnosti« ovog

čist / kao osmeh device koja sanja o Hristu« (isti, u pesmi *Agonija).* Prostitutka je ovde samo »devica« koja »igra« prostitutku, ili »devica« pod maskom prostitutke, ali zato je i pobuna ovoga njenog apologete samo izigravanje (gluma) pobune, u slavu »device«: zato će ona da završi kao i u iskustvu samoga Drainca: u znaku lumpenproletera pod maskom Ruđina (koga Jovančević »preuzima« od Drainca: »Znaj, uvek sam bio tih i nesretan kao Ruđin«, — *Ispovest; U gradu bola),* koji, »sit (. . .) procvetalih fabričkih dimnjaka, umesto jablana iz (. . .) rodnog sela«, drainčevski sanja: »Sutra sa mrtvim očima da pođem u rodni kraj« (Vojislav D. Košutić, *Himna bola; Naše doba).* I zato će ovaj pobunjenik da iščezne u didaktičarskom stihovanju za decu (kao što je ono Stojana Stajića-Egensa, za *Jugoslovenče, Glasnik Podmlatka Crvenog krsta, Zoricu, Mali zadrugar,* i *Pravdu),* ili, čak, i u »ružičnjaku« bajkovito-alegorijske proze Borisa Jovančevića, u stilu koji »ponekad naginje rokokou« (Ratković) epistolarne francuske literature XVIII veka: ». . . Ah, mila moja, najdraža. Sa tugom i ogorčenjem čitam vaše pismo. Nije trebalo, niste smeli da prenaglite, da se predate bolu! Zaklinjem vam se — ja vas volim, ja ne mogu bez vas, ali, i sami znate, vi morate ostati još kod svoga supruga — dokle ne sredim te proklete obaveze koje nam onemogućavaju da konačno pripadnemo jedno drugom. Kada se to dogodi, kada se približi taj dugo očekivani čas — ma bio na kraju sveta — doleteću do vas, uzeti vas, uzeti, najdivnija među najdivnijima« *(Kao vazduh i ljiljani).*

[45] *Velika vizija; Čovek peva.*

[46] »I baš zbog toga što sam u životu mnogo grešio, / Biću general u raju« *(Dijamanti u grobu).*

[47] »Duboka milost u meni spava / i na noževe mi liče zubi« *(Čovek peva, IV;* u knjizi *Čovek peva).*

sentimentalizma. Dok stih, koji grade sile metaforisanja i bukvalisanja (u uprošćenoj, ali sugestivnoj, antitetičnosti poređenja) teži sukobu ovih protivurečnih sila, i u tome smislu kao da doziva disonanciju, atonalnost i, čak, pretnju kakofonije, ritam strofe i pesme u celini ne nastaje u stvarnom življenju tog sukoba, već se ostvaruje u znaku bolećivosti, čak sentimentalizma ovoga »ružičnjaka« ispod »mračne povesti«, ili »najnevinijeg deteta« koje samo »igra« vampira. Amor pacov, koji je, kao protivurečje nežnosti i zla, takođe i protivurečje asonantnosti i disonantnosti (tonaliteta »čiste« melodijske fraze, — kao fraze same »nevinosti«, — i atonalnosti, — kao apsolutne nemogućnosti te fraze ili te »nevinosti«), ovim pretvaranjem u Amora koji samo »igra« pacova, čini da je *svaki »skandal« samo maska za ovu neskandaloznu romantičarsku harmoniju,* koju je Drainac uspevao (i u tome jedinstven, tridesetih godina) da ostvari orkestracijom širokoga gesta, egzaltirajući sebe, u najvišim lirskim trenucima (onda kada je uspevao da se otrgne od svemoći diskurzivno-sentimentalističke fraze), do samoga zanosa. Disharmoničan u stavu, u vizijama, u slikama, Drainac je u osnovi ritmičkog obrasca svoje pesme *romantičarski harmoničar,* sposoban da harmoniju sačuva i stihovima izvanredno velikog raspona (tako da je ta veličina stiha bila, u stvari, najviše iskušenje za ovu harmoniju, pa se njena sugestivnost, pre svega u knjizi *Bandit ili pesnik,* zasniva u prvom redu na njenoj moći da odoli iskušenjima ekstenzije, kao iskušenjima rasplinjavanja u prozu). »Pobornik trgova i pisoara«,

Tigar i ovca
Žongler što nožem u srce pogađa

(u pesmi *Rade Drainac),*[48] on je ostajao »uvek pijan od života uz stari romantični fenjer«:[49] uvek u vlasti romantičarski egzaltiranog sentimentalizma, koji zahteva da se peva »razbarušeno kao manastirski paun«,[50] omogućavajući mu onaj »širok zamah (. . .) stihova koji su se, ma koliko deljeni u više nezavisnih poema,

[48] *Banket*

[49] »Ja sam uvek pijan od života uz stari romantični fenjer« *(Kad pesnik bez lažnih stihova u srcu prispe u rodni kraj; Banket).*

[50] »Nećete razumeti zašto pevah ovako razbarušeno kao manastirski paun« *(Banket).*

uvek slivali u korito jedne opšte, kosmičke lirske reke«,[51] »u sazvučju sa lirikom Apollinair-a, Blaise-a Cendrar-a i nekih stihova Rastka Petrovića«,[52] ali koji ostaje neizlečivo protivurečan duševno-moralnoj suštini »ciničnog, revoltiranog, anti-estetskog ujeda i urlika pojedinih njegovih stihova«.[53] Ta romantičarsko-harmonijska, narcisoidno-sentimentalistička (boemska) »razbarušenost« ostaje neizlečivo protivurečna anarhističkoj negaciji: i onome dadaističkom anti-sentimentalizmu, kome je Drainac, naročito u počecima svojim, ali i kasnije, ponekada težio, a od kojeg je, u njegovome »panlirizmu«, ostala »tek poneka nesentimentalna drskost«,[54] i onome futurističko-nihilističkom (ali i dadaističkom, svakako) kultu »barbarske« snage, u stilu Majakovskog, kome je on pokušavao da se saobrazi posle 1930 (posebno u godinama 1933/34), u kojima su nastale neke pesme zbirke *Ulis,* koje se najradikalnije odvajaju od Drainčevog »panlirizma« iz *Bandita ili pesnika* i *Banketa*). Hvaleći se kako mu je »srce bilo violina na kojoj Paganini svira«,[55] on je, u knjigama *Bandit ili pesnik* i *Banket,* uistinu imao takvo srce, a taj »Paganini« (kao simbol muzičkog žonglerstva i romantičarskog sentimentalizma) produžavao je da svira na tome njegovom srcu-violini (kao u mladosti, kada je Drainac, u bioskopu *Maks*

[51] Moni de Buli, *Sedmica sa sedam nedelja; Zlatne bube,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1968.

[52] Marko Ristić, *O modernom u poeziji (povodom novih Drainčevih pesama), Politika,* 1930, XXVII, 7800; v. u Ristićevoj knjizi *Književna politika, članci i pamfleti,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1952.

[53] »Ja hvalim Rada Drainca još i zbog toga što mu se zamera, što ide na uštrb ‚harmonije' njegovih pesama, zbog ciničnog, revoltiranog, antiestetskog ujeda i urlika pojedinih njegovih stihova, i baš ukoliko oni nisu izuzetak u njegovoj lirici. / Jer takvi stihovi, iako podvlačeći s jedne strane onu subjektivnu stranu Drainčeve boemske poze, daju njegovoj poeziji jednu žučnu i oporu snagu, koju ističem mnogo radije no onu, nešto diskurzivnu, opisnu i rastegnutu melodiju njegove sentimentalnosti. / I baš onome Draincu čija lirika predstavlja jedan otelotvoreni protest na sve ono, stihovano ili ne, cvrkutanje i preklapanje koje nam je dozlogrdilo, onome Draincu koji peva ‚mržnjom i preziranjem', onome Draincu koji je, i ukoliko zaista za to oseća snage u sebi, ‚plebejac koji se ne prodaje za bogate trpeze', onome Draincu koji je ‚pesnik i revolucionar' i ako će zaista ‚takav ostati i do groba', prelazeći preko svega što nas može razdvojiti, i što nije malo, baš tome Draincu, preko i iznad književnosti, odavde prijateljski pružam ruku« (Marko Ristić, u navođenom članku).

[54] »Drainac ima da zahvali dadaizmu po neku nesentimentalnu drskost, ali ti su tonovi retki« (Dragan Aleksić, *Vodnik dadaističke čete; Vreme,* 1931, XI, 3243).

[55] *Elegija pod Jastrepcom; Dah zemlje.*

Linder, u Parizu, svirao na violini ispod ekrana na kome su se prikazivali nemi filmovi),[56] i posle epohe *Ulisa,* kada se na tome ekranu pojavljivao svet u kome su »od demokratije ostale samo krpe na palubi jedne civilizacije koja je podrigivala od presitosti«,[57] svet u kome je »civilizacija pisoar, šaren od afiša protiv venеričnih bolesti«.[58] Zbog toga se Drainac, opsednut ovim pisoarom (». . . Za čitavu jugoslovensku ‚intelegenciju' ima veće važnosti pisoar na Terazijama od jednog života, od mog života, od života jednog pesnika na Balkanu«),[59] ali sa tim srcem-violinom, ne jednom uvrstio među one »vernike koji na uličnim pisoarima ispisivahu kredom / Ave Maria«:[60] *suština* njegova, to je taj *pisoar,* taj simbol civilizacije presitosti, podrigivanja, uriniranja (buržoaskog materijalizma), ali to je i ovo *Ave Maria,* kredom ispisano po njemu: izazov, ruganje »svetinjama«, ali (ma koliko skriveno) i dozivanje Ave Maria, harmonijom što oslobađa »ružičnjak« (ave-marijinski?) »ljubavi bezgranične i bolne« iz »tamne povesti« ovoga Amora sada i kao pacova u pisoaru, harmonijom čiji talasi potapaju ove slike i disonancije pobune, najčešće eliptičnim spuštanjem, pokretom nadole, linijom umora, posle svih uzvika i »blasfemija« ovoga pesnika kome se, dok spava, »u otvorenim ustima oplođavaju stenice«,[61] u sve težem razočaranju, u ovoj *udvojenosti* u kojoj je on zaticao samoga sebe:

Pozer ili patnik, hulja ili pesnik, reci šta si bio?
Brodolomnik savesti, maska što publiku zabavlja,
Ah, kakav skandal! Dimnjak na mesečini! Svih lopova
razočarani general!

(Kad pesnik sebe pogleda iz daljine), ili, određenije (i izazovnije, ali sa neuporedivo manje poetskog zamaha): »Govno ili oltar? / Reci mi, šta si? / Jedna ogromna buktinja gori u mom trbuhu / I ja bih hteo da postanem razumevanje«.[62]

[56] V. u knjizi *Rasvetljenje* (uvod: *A propos;* datirano: *1932, na ostrvu Prinkipo;* str. 7—8).

[57] *Poslanica prilikom tridesetog rođendana autora ove poeme; Banket.*

[58] *Ulis, II;* u knjizi *Ulis.*

[59] *Rasvetljenje, X,* str. 64.

[60] Drainčev rukopis; verovatno do sada neobjavljeno.

[61] Takođe rukopis.

[62] *Ljubavnica koja se zove katastrofa*

To je »oholo« pokazivanje »kontradiktornog lika«, »skandalozno« razmetanje sopstvenom kontradiktornošću, kao sopstvenom apsolutnom deklasiranošću (apsolutnim nepripadanjem ma čemu), koja bi imala da bude po sebi dramatična, i koja se ovim pokazivanjem degraduje na pozerstvo; ali to je i »ogromna buktinja (. . .) u trbuhu«, stvarni izazov kontradikcije, sáma ta kontradikcija, koja jedino gori (i čija istinitost, u najneposrednijem egzistencijalnom, čak *fizičkom,* smislu, zar se ne potvrđuje ovom senzacijom »buktinje u trbuhu«: gde bi, inače, tu buktinju u trbuhu našao Drainac, ako ne u stvarnom iskustvu kontradikcije koja *gori?).* To je stvarno suočavanje sa sopstvenom dvojnošću, a ova dvojnost čini da je egzistencija neprestano egzistencija »na raskrsnici«, na kojoj se sanja o »prekretnici«, kao o nekakvom *obračunu,* koji bi se jednom zauvek »dovršio« sa samim sobom, kao sa ovom udvojenošću (». . . Obračun jednom da dovršim, / Na raskrsnici gde između života i ludila raspet stojim«),[63] ili kao o nekakvom velikom *priznanju,* tako da bi sâm čin tog priznanja bio kao »vratolomni skok« kojim bi se ovaj »pozer *ili* patnik, hulja *ili* pesnik« (»govno *ili* oltar«) obreo tamo gde nema ove neodređenosti, ovoga polutanstva, što se doživljava kao *nečistoća ili-ili,* u neprestanom trijumfu negativiteta *(ni* patnik, *ni* pozer: *ni* oltar *ni* govno: *ni* pisoar, *ni* Ave Maria), pa bi se Drainac, kao u vrhunskoj tačci svoje akrobatike klovna »na trapezu«,[64] našao, odjednom, tamo »gde čovek nije ni klovn ni šarlatan« (gde Drainac, dakle, nije Drainac):

Kako bih noćas sve da priznam!
Iz jedne rubinske čaše krv svoju da dam!
Kako bih jednim vratolomnim skokom, presecajući oblak
i zore, prispeo s one strane
Gde čovek više nije ni klovn, ni šarlatan!
Muči me do kostiju taj užasni san
Koji bi nadmašio svu moju genijalnost!

(Moja poslednja pesma). To je, ponovo, »šarlatan« i »pozer« koji i pobunu protiv sopstvenog šarlatanstva pretvara u šarlatanstvo,

[63] *Moja poslednja pesma*

[64] ». . . cilinder i frak / jedna divna pesma Tristana Care koja nosi naslov / ‚Maison flake' / iz očiju mu kaplje san iz snova smeh / jedna žena je pobacila / aplaudiraju gledaoca pet hiljada trista / na trapezu je jedan vratolomni hipnista / — / pardon! ako pišem stihove ja nisam žongler / cele 1925 gospodin Rade Drainac nosio je revolver / klovn pas i džokej / gle kako se gadno ceri ceo snobovski parter!« *(Klovn; Lirske minijature,* Skoplje, 1926).

pa se *krv* iz ovoga njegovog sna o apsolutnom priznanju, »vratolomnim skokom«, pretvara u »rubinsku čašu« iz fundusa njegovog melodramskog pozorišta u režiji »genijalnosti«, koja nije prestajala Drainca da izvrgava ruglu, a ovaj »vratolomni skok« u još jednu vratolomiju njega kao »klovna«.[65] To je, očigledno, »šarlatanstvo« koje izvorni krik izvitoperava u »glumu«, pretvarajući ovoga pesnika od »brodolomnika« u »pozera«, zadržavajući ga u ambivalenciji »brodolomnik« *ili* »pozer«, i iznuđujući ambivalentni stav prema Draincu, kao stav saučešća (odobravanja) i odbijanja, kao da se nikada ne može biti *sa* Draincem (kao »čovekom«), nego se uvek biva i *protiv* njega (kao protiv »šarlatana«): *stav prema Draincu ponavlja samoga Drainca,* »čoveka« ili »šarlatana«, »patnika« ili »pozera«, koji *jeste,* u osnovnoj svojoj istini, samo u pobuni protiv sebe,[66] kao u pobuni protiv ove udvojenosti što osuđuje na ambivalenciju, na osećanje nečistoće, i, u tome osećanju, na žudnju za apsolutnom čistotom.

Najbitniji (i najpesmotvorniji) Drainac, to je ova *nerazrešenost koja traži apsolutno razrešenje,* ova duša kao »zamrljane korekture«, koja može, na mahove, čak i da se estetizira,[67] ali čiji osnovni san ipak je »užasni san« o apsolutno-istinitom kao o apsolutno-neprotivurečnom. »Jutro utopije«, što se »krije« »s one strane« njegove »ispovesti« (bez ispovesti),[68] jeste jutro idealne neprotivurečnosti (a san o tome jutru utoliko je neumitnije »užasan« ukoliko osuđuje na dublji i potresniji sukob sa stvarnošću kao sa samom protivurečnošću). Istina je, u tom »jutru utopije«, ono što je neprotivurečno (ono što, dakle, apsolutno jeste), a to neprotivurečno jeste »čovek« koji nije i »šarlatan« (»patnik« koji nije »pozer«, »brodolomnik« koji nije i »maska što publiku zabavlja«): to je čovek koji se ne udvaja, ali to je i stvarnost koja nije stvarnost udvajanja: stvarnost u kojoj stvar nije i reč, stvarnost koja jeste sama sobom, bez posredstva

[65] Često je tu »priznanje« samo nespretna forma razmetljivosti: »Priznajem da sam idiot i genije bio« *(Bandit ili pesnik);* »Priznajem: gorčije sam se smejao od Hamleta koji je uostalom bio budala« *(Bilten mentalnog stanja jednoga pesnika; Banket).*

[66] I u potrebi da to istakne: »Karakteristično je da sam u čitavoj svojoj poeziji besomučno i gotovo uvek napadao samo sebe« *(Rasvetljenje, X,* str. 66, beleška).

[67] ». . . A potom? istočni mesec kao zlatni pauk i tropski san / Sleteće za večnost na zamrljane duševne korekture« *(Bandit ili pesnik).*

[68] »O kakvo li se to jutro utopije s one strane ove ispovesti krije?« *(Bolestan i pijan vraćam se iz predgrađa).*

jezika. To je utopijski elementarna, ili prvobitna, stvarnost, koja je apsolutna jer je pre-jezička, ili stvarnost stvari bez reči: »čovek« je »šarlatan« i »pozer« jer je *govoreći* čovek, ili čovek egzistencije koja je osuđena na jezik, čovek osuđen na udvojenost reč — stvar, ili čovek koji se govorom udvaja: »patnik« koji se, činom govora, pretvara u »masku što publiku zabavlja«, zato što je sâm taj čin govora stvaranje »publike« (zato što je *»priznanje« — pokazivanje:* pozorišni čin, ili otkrivanje istine koje se okreće protiv sebe jer se pretvara, upravo kao pokazivanje, u pozorište, pretvarajući »patnika« u »pozera«), ali i zato što je reč »maska« za stvar, a ne sama ta stvar, idealno-neposredno, bez reči: ni stvar ni ne-stvar ovoga »čoveka« koji nije ni »čovek« ni »šarlatan«. Najviša utopija ovoga žonglera i klovna na trapezu za »vratolomije« *ili-ili* (bandit *ili* pesnik), tog »brodolomnika« kao »maske što publiku zabavlja« (tog, dakle, patnika-zabavljača), jeste zbog toga *utopija apsolutne stvarnosti,* ili stvarnosti koja jeste neposredno, bez jezika (ne samo krv bez »rubinske čaše«, nego i krv bez reči *»krv«*), i u kojoj čovek jeste neposredno, a ne problematični govoreći čovek u problematičnoj *jezičkoj* stvarnosti. To je taj »užasni san«, koji on nije prestajao da sanja, to »jutro utopije« što se »krije« iza svih njegovih »ispovesti« i »priznanja«, iza svih verbalnih »egzaltacija« i ekstaza, ali i iza svih onih egzibicionističkih »razgolićavanja«, kada on, kome »U dvadesetoj lekari potvrdiše da *pati od pseudologije fantastike«,* i koji ». . . *gradskim vrtom šeta kao Adam go«,*[69] nije li u samom korenu ovoga *»adamizma«,* u korenu ove »skandalozne« Drainčeve želje da se obnaži usred gradskog vrta, ova njegova želja za apsolutnom stvarnošću, koja jeste neposredno, i zato u apsolutnoj ogoljenosti? Nije li, u korenu ovoga njegovoga »skandala« protiv građanske svesti (represije i autorepresije), »skandal« pobune protiv jezika? Bitna *stvar* ovoga Drainca, koji se »gradskim vrtom šeta kao Adam go«, jeste stvar apsolutne neposrednosti, u apsolutnoj obnaženosti: *stvar bez reči.* Stvarni ideal priznanja nije u ovome ili onome sadržaju, nego je to upravo *besadržajnost: priznavanje je razgolićavanje,* izlazak iz udvajajuće protivurečnosti istina — laž, ali zato što je *izlazak iz jezika,* kao da »sve« izreći, priznati (u priznanju ići »do kraja«), jeste i *»izreći« jezik, iscrpsti ga,* naći se s onu stranu govora, u potpunoj obnaženosti, koja je van-jezička. Jezik kao

[69] *Iskrcavanje na Javu:* u knjizi sa Monijem de Bulijem *Dve avanturističke poeme,* Beograd, 1927.

»priznanje«, ili »ispovedni« jezik, za koji je jedino hteo da zna Rade Drainac (taj »šarlatan« koji nije prestajao da se ispoveda, i čiji poetsko-glumački repertoar ostajao je uvek u okvirima priznanja, razgolićavanja), jeste suštinski anti-jezički: osnovni pokretač njegov jeste ideal obnaženosti, potpune razotkrivenosti, koja ne zna više za jezik onako kako ne zna više za razotkrivanje: Adam je nem.

Očajanje okreće protiv jezika: stvarnost »užasnog sna« Rada Drainca (o apsolutnom priznanju, koje bi ga oslobodilo od sudbine »patnika« osuđenog na egzistenciju »pozera«) jeste stvarnost ovoga sukoba sa jezikom. »Jutro utopije«, o kome on sanja, jeste jutro bez jezika (noć, u kojoj živimo, jeste noć »pseudologije fantastike«, u kojoj se i sanja o ovome jutru, i koja je utoliko bezizglednija ukoliko se ovaj san grozničavije sanja): jutro bez kontradikcije »patnik« — »maska što publiku zabavlja«, ili jutro bez kontradikcije »čovek« — »pesnik«, jutro Lotreamona, iz epohe *Poésies,* koji se odriče romantičarskog demonijaštva *Chants de Maldoror,* i čije reči (iz pisma belgijskom izdavaču, 21. februara 1870) Drainac navodi u svojoj knjižici *Rasvetljenje:* »Znate, ja sam se odrekao svoje prošlosti. Pevam sada samo o nadi; ali zato treba prvenstveno napasti sumnje stoleća (melanholije, žalosti, bolove, očajavanja, užasna vrištanja, lažna nevaljalstva, pogibeljnu gordost, smešna prokletstva, i tako dalje)«, ili jutro Remboovih bekstava, ali i bekstava čak *većih* od tih bekstava, jer »Rembo je napravio dva bekstva, a ja ih pravim svakodnevno.[70] Čega ima nerazumljivog u tome? Ja ne mogu biti ono što nisam, a međutim *uvek sam i redovno ono što nisam«.*[71] Drainac je, u *Rasvetljenju,* prikazivao sebe kao drugo Ja Remboa; u stvari, taj Rembo je kao nekakav »legitimni brat« Rada Drainca:[72] »sav u varnicama kontradikcija, igrač na svim registrima«, »poprište kontradikcije — ‚fabulozna opera'«, »davljenje« (koje je, inače, »uvek na dnevnom redu kod pesnika«),[73] on je, kao *»pozornica večite istrage i permanentnih*

[70] Veći sam, dakle, ja, Drainac, i od Remboa?

[71] *Rasvetljenje, I,* str. 13—14.

[72] Ne samo, dakle, što »preko Remboa i lične krize bivaju mi rasvetljene« *(I,* str. 13), nego i »jednog mračnog jutra primih Remboa za legitimnog brata« *(III,* str. 27).

[73] »Rembo nije znao za Marksa, a i da je znao veliko je pitanje da li bi mu on pomogao pri njegovim davljenjima, uvek na dnevnom redu kod pravih pesnika« *(VI,* str. 42). Jung, Lotreamon i Rembo su »personifikacije onih

drama«, upravo pozornica i glavni junak Drainčevog melodramskog teatra. Zagledan u toga Remboa, Drainac nije samo onaj koji bi, svakako, Remboa i Lotreamona da »preuzme« od nadrealista, s kojima se osećao u ratu do istrebljenja;[74] on prepoznaje u Rembou samoga sebe, i on se ushićava njime kao živim primerom »genijalne kontradikcije«, ili samim otelotvorenjem anarhizma, uzvikujući: »Ja sam živi primer večitog kretanja, jedan ubedljivi dokumenat dijalektike. Ja sam uostalom jedna genijalna kontradikcija«.[75] To je ljubav za melodramski teatar, kao za »permanentne drame«; i to je *anarhizam koji kontradikciju okreće protiv buržoaskoga duha korisnosti* (onoga koji »zna šta

smrtonosnih davljenja u životu, od kojih mediokriteti beže, zavaravajući se lažima trulih savesti, formalnostima na zemlji, u stvari isturajući u prvi plan svih ljudskih tekovina poetski kukavičluk umesto istine« *(IX,* str. 62).

[74] Na samome početku 1930. godine u kojoj će se nadrealisti organizovati kao pokret, Drainac je u *Pravdi,* govoreći o *Bez mere* Marka Ristića, pisao da »jedini ‚sirealisti' ostaju konsekventni programima, i to mlađi, kojima je g. Marko Ristić otvorio čarobne i blistave puteve« *(Bilans književne 1929 godine; Pravda,* 1. januar 1930, XXVI, 1), da bi iste godine, takođe u *Pravdi* (br. 289), objavio članak pod naslovom *Sumrak nadrealizma.* Ulični incident sa Draincem (v. Đorđe Kostić, *Do Nemogućeg,* izd. *Nolit,* Beograd, 1972) nadrealisti su pokušali patetično da mitologizuju, u znaku žudnje za totalnošću, pa se tako ime Rada Drainca našlo u *Poziciji nadrealizma* (objavljenoj januara 1931): »... Sprovoditi hotimični skandal, izazivati, demoralisati, i zahtevati ozbiljnost i strogu, osnovnu časnost svake reči i svakog postupka. *Izlemati R. Drainca,* i bditi u jezgru sna, biti u stvarnosti sna«. (Dvadeset godina kasnije, i deset godina posle Drainčeve smrti, ovo »izlemati R. Drainca« odjeknuće u *Index*-u *Književne politike* Marka Ristića, i to kao prva stvar na koju asocira Drainčevo ime: »Drainac Rade, pseudonim Radojka Jovanovića. *Dobio je batine od nadrealista 1930.* Lumpenproleter koji nije bio bez talenta, boem. Umro je pod okupacijom u jednoj beogradskoj bolnici«.) Godine 1939, napadajući *Našu stvarnost* da »veštački vrši kulturnu misiju, pljujući na ono na šta se do juče zaklinjala«, Drainac je povodom tvrdnje Đorđa Jovanovića (u članku *Aragon)* da »olupine nadrealističkog brodoloma nisu potrebne za izgradnju nove kulture«, likovao zbog »nadrealističkog pokolja« i proricao »pokolj jugoslovenskih švercera iz građanske u progresivnu klasu«: »Ja sam još 1930. napisao da ću dočekati nadrealistički pokolj, i moja je sujeta u tom pogledu zadovoljena. Polako, dočekujem jedan još strašniji pokolj: pokolj jugoslovenskih švercera iz građanske u naprednu klasu. Barem sada se Draincu ne može prebaciti da u nezgodnom trenutku kritikuje napredne elemente« *(Činjenica koju ne treba zaboraviti; Nova brazda,* god. I, br. 1, januar 1939.) — Drainac, koji ovako napada *Našu stvarnost,* časopis iza kojeg je stajala KPJ, svakako »zaboravlja« činjenicu da su se nadrealisti »švercovali« u »naprednu klasu« i preko Sremske Mitrovice, u kojoj je isti Đorđe Jovanović odrobijao tri godine (1932—1936).

[75] *Rasvetljenje, XIII,* str. 82.

hoće«):[76] anarhizam deklasiranog čoveka koji hoće kontradikciju onako kako neće nikakvo »klasiranje«, ili kako hoće apsolutnu pobunu (ili »permanentnu« pobunu »permanentne drame«), apsolutnu nesvodljivost: »Marki de Sad, Lotreamon, Edgar Po, Vijon i Uitmen (jesu) *utvare, deklasirani bolesnici«.*[77] ono što je bolesno jer je deklasirano (apsolutno kontradiktorno), i ono što je *pobunjeničko upravo kao bolesno.*[78] Ali, ovde se već začinje onaj Drainac koji će tražiti da bude saputnik ljudima, a ne

[76] U odeljku *I,* na str. 14, Drainac se upušta i u »kritiku« Hegela *(Filosofije istorije):* Hegelov racionalizam je »prostački pozitivizam« (!), »prljavština plitkih voda sumornih intelektualaca, koji više o civiluku banalnih događaja! Ali će pravi dijalektičar budućnosti razumeti da su napori razbijanja svih granica — jeste, anarhistički! — u traganju za istinom, časni aktovi, kojima je baza u moralu svakog društva koje se uopšte može zamisliti«. Ovome poviku: *»jeste, anarhistički!«,* on će dodati napomenu, ispod teksta: »Od puberteta do danas isključivo pripadam proletarijatu«. Na str. 18, navodi Andre Žida (kome je »bljutavi i dosadni analitičar, dendi, Prust, govorio da se može sve napisati bez onog ‚Ja'«): »Prestao sam da se borim protiv svoga demona. Ne opirem se više željama ... Ostavio sam kontradikcije da žive u meni«. Za Drainca, to je *»anarhizam* (...) u opreci sa literaturom koja ‚zna šta hoće'. Čini mi se da su najveće neznalice baš ti kongenitalni blesani što znaju ‚šta hoće'«, a »u našoj književnosti postoji jedan tip socijalnog književnika, koji unosi paniku u sve pojmove i koči svaki put napretka. To je ona mizerija, koja se drži formula kao pijan plota, a koje život u svom razvijanju nemilosrdno demantuje«. To je kritika »socijalne književnosti« kao hiper-racionalističke, u ime »kontradikcije«, ili »anarhizma«, koji prelazi »preko Engelsa kao preko prostog saznanja«: »... Bdim u zadnje vreme nad Engelsom. Hladnoća njegove logike baca me u vrtoglavicu. Čemu mi služi sve to? ... Kao da se, recimo, bez Biblije ne može postati čovek. / Kako nisam ekonomičar, no rasipnik svih sistema i formula, kao bakarnih novčića, prelazim preko Engelsa kao preko prostog saznanja, koje mi može dragoceno poslužiti, ali koje isto tako možda neću nikad u svom književnom radu više dotaći. To ni u čemu ne umanjuje moju klasnu svest« (odeljak *II,* str. 19). — V., u vezi sa ovim, pesmu *Pikova dama* (u knjizi *Dah zemlje):* »Pesnik sam na dnu života postao, / Pronalazeći bratstvo, gde se o njemu najmanje zna, / Nisam kao čovekoljubac sa stranica ‚Kapitala' pao, / Mada mi Engels beše čežnja sva«.

[77] *Rasvetljenje, II,* str. 17.

[78] Njegova boemska mitologija lumpenproletera, u koju je on sebe godinama ugrađivao, i stihom i životom, u stvari je mitologija propasti kao posvećivanja u istinu. Ako je istina ispod naših maski, i, uopšte, ispod i *»iza* svake stvari i detalja« (»... Zato kažem JA / I poslednji put govorim o sebi. / Kao iza svake stvari i detalja / I iza mene treba pronaći istinu«, – *Ulis, I),* — ispod svega što jeste lažno u lažnom svetu, — treba se spuštati, treba propadati; ako je čovek u klasnom društvu laž, jer je samo to društvo — društvo laži, treba se deklasirati: ući u društvo znači biti »klasiran«; odbiti društvo, bez kompromisa, znači deklasirati se. *Istina je u deklasiranju,* na samome dnu društva, u svesti toga dna.

utvarama.[79] On će ovde sebe da maskira i režira kao romantičarskoga genija, koji se bori sa sopstvenim demonima (ne propuštajući da kaže kako, inače, svakodnevno prolazi ulicom *Delambre,* kojom je prolazio i Strindberg, dok je boravio u Parizu), i potvrđujući, u svome pseudo-intelektualističkom opsenarstvu, Ujevićevu tvrdnju da je »svoj uvod u matematiku počeo (. . .) s Einsteinom preskočivši četiri osnovna računa«;[80] ali, dok prikazuje Lotreamona koji »pokušava da odbaci sve morbidnosti i da se leči nadom, mirnoćom, socijalnim zadatkom, vedrim gledanjem u budućnost«,[81] on sâm sanja da se »izleči nadom«: »Postaću čovek. Neću se više raspinjati vrtoglavicama i traženjem nedokučnoga. Iscelićу se nadom. Zagrliću je kao vrlinu moga života. Zar se grešan čovek ne može nikada vratiti iz pakla u raj?«[82] Istina, on sluti da ova nada, možda, ne može da bude i nada u poeziju, jer ne može da bude nada u »genijalnu kontradikciju«, na čijem trapezu *ili-ili* jedino je pesnički progovarao, i on sluti da se ovaj »čovek«, iz rečenice: »Postaću čovek« (koja znači, takođe: »*Nisam* čovek«), možda rađa jedino »na poetskom slomu«:[83] da taj »čovek« jeste čovek jer *nije* pesnik: onaj koji se ne raspinje vrtoglavicama i »traženjem nedokučnog«, nego koji, »vraćajući se iz mraka i ličnih ambisa«, i sanjajući da postane »koristan nekome, društvu, narodu«, uprkos zloj slutnji da je to možda »izdajstvo« poezije, ipak pre svega hoće da posmatra »stvari onakve kakve su«, i da im ne traži »nikada više odgonetku u svome biću«.[84] On hoće povratak iz

[79] »Lako je noć zameniti za dan, / Izmislite vi takav san / Koji je ogledalo za naš lik! / Mesto utvarama, / Postao sam ljudima saputnik!« *(Nova poetika; Dah zemlje).*

[80] »On spominje Freuda, za kojega je doznao od Vinavera, R. Petrovića i poslije od nadrealista; a hipnista, čitao je i *Ispit savjesti* (pisan 1919) . . . Svoj uvod u matematiku počeo je Drainac s Einsteinom preskočivši četiri osnovna računa. Svoj uvod u književnost koji je trebao da počne s analfabetskim tečajem počeo je s mezelucima zapadnih dekadenata i s Jouveom, za kojega je isto tako mogao doznati iz *Temps*-a, ili iz *Corriere della Sera* (Tin Ujević, *Raka Drainac u kavezu; Večernja pošta,* Sarajevo, 1931, X, br. 2898, *Sabrana djela,* svezak VII).

[81] *Rasvetljenje, VIII,* str. 53.

[82] *Rasvetljenje, XII,* str. 76. — On, koji je u *Banketu* pisao da će od njegove »morbidne dekadentnosti« da se stvori epopeja, sada je već na putu da piše: »Sve morbidnosti puštam da plove rekama koliko ih ima« *(Idem noću; Dah zemlje).*

[83] »Ozdravljao sam kao da nikada nisam bio u ambisima. Slušajući s večeri kako zvezde padaju, razmišljao sam: možda se samo na poetskom slomu rađa čovek?« (u istom odeljku, str. 77).

[84] »Kako pisac, vraćajući se iz mraka i ličnih ambisa može postati koristan nekome, društvu, narodu, — to za mene predstavlja najveći problem za sada.

»pakla« u »raj« kao povratak iz »genijalne kontradikcije«, koja se otvara jedino tamo gde je »traženje nedokučnog« (ili »lični ambis«, kao ambis »nedokučnog«), »stvarima onakvim kakve su«, a koje jesu jedino tamo gde nema »traženja nedokučnog«, ili koje, zatvorene u svoj konačni identitet (i dok se »odnose« samo na sebe), mogu da se obećaju kao »simboli« (i to, čak, kao »*prijateljski* simboli«) isključivo duhu očajnički nepomirenom sa »genijalnom kontradikcijom«: ». . . *Nepokretne stvari postaju prijateljski simboli.* / Ne uzletati više u nebo! / Ostaviti tu magiju deci dok im zubi rastu!«[85] Ove »stvari onakve kakve su«, ili »nepokretne stvari« (ta apsolutna samoutvrđenost, i nepokretnost u njoj, koju hoće ovaj negdašnji žongler), očito su stvari »razuma« (»racionalizma«), »Jave«, »Svakidašnjice«, a ne više »fantazmagorije« i »ličnih ambisa«;[86] to su idealno *proste* stvari:

Misleći da izlazim iz krize, da se okupam u Jordanu, da mogu poći vedra čela napred, spasen (koliko gluposti u svemu tome!) ja predosećam novu krizu, možda dublju, koja se jezivo rađa za našim tragovima po zemlji. / Smem li napraviti izdajstvo, napuštajući sve, a naročito poeziju i pisanje? Šta bi značio za mene moj *goli mir*? I kakvu sam time misiju na ovoj zemlji izvršio? / Pokušaću da posmatram stvari onakve kakve su i da im ne tražim nikada više odgonetku u svome biću. To je za sada jedini plan moje budućnosti« (u odeljku *XIII,* str. 79—80, beleška).

[85] *Ljubav, Marija*

[86] U *Rasvetljenju,* Drainac će da se poziva i na Bodlera, koji je »očigledno opsedan istim mukama, istim vrtoglavicama i tražeći spasa u razumu«, pisao: »Literatura koja ne ide sa naukom i filosofijom, to jest sa razumom, neprijateljska je i samoubilačka. – Frenetična strast umetnosti je jedan šangir koji razjeda ostalo«, a tome će da dopiše: »Iako sam bio neprijatelj racionalizma, jer vodopadi nisu svesni svoje snage, ja sam rasipanja u vetar, u zvezdane noći, u maglovita jutra i ružičaste sutone, žudeo da svedem pod jedan ultra čovečanski sistem. Osloboditi se individualizma, šimera, utopija, vezati pakt sa društvom, biti u koraku sa vremenom!« Na početku poglavlja *IV* knjige *Rasvetljenje,* on je naveo Benžamena Fondana (iz čije knjige *Rimbaud le Voyou,* 1933, očigledno je crpeo sva obaveštenja o Rembou): »Rembo je prvi čovek naše epohe koji je duboko iskusio krizu humanizma. Niče i Dostojevski ga slede izbliza«; u delimično sačuvanom rukopisu *Rasvetljenje,* ovaj citat se nastavljao rečima: »Celo je pitanje u tome: nemoguće je živeti sa razumom, ali je nemoguće živeti bez razuma; ne može se živeti sa verom, ali ne može se živeti ni bez vere«, ali je te reči Drainac kasnije izbrisao. Da li je to Drainac anarhista izostavio ove rečenice, ili ih je izbrisao Drainac večitog udvajanja, koji bi iz ove udvojenosti da izađe, i koji pokušava u Rembou da vidi samo svoju prošlost, a u Lotreamonu, koji se odriče »očajanja«, »lažnih nevaljalstava«, »smešnih prokletstava«, svoju budućnost, ali to ne može *dokraja* da prizna? U rukopisu, uza sve divljenje za pesnika *Jedne sezone u paklu,* ima i ovakvih rečenica: »Ja ne verujem u prokletstvo koje su pesnici izmislili, a koje je Rembo potvrđivao. To je samo dobar način da se pesnik žonglerski uzdigne u nebo«, a uz citat iz Remboa: »Ja sam učitelj u

to je telo čovečje *»prosto* kao pasulj«, bez »buktinje u trbuhu« (kao buktinje »genijalne kontradikcije« što počinje tamo gde prestaje ovaj »razum« »Jave«), i koji poziva da se pljune »u bradu Frojdu i Bergsonu / I svima inovatorima čuda«, jer *»Telo čovečje prosto je kao pasulj,* / A srce časovnik od dva i po dinara. / Hleba nam dajte!«,[87] ali i zato što »čovek biti«, to znači *»prostotom srca zaprepastiti* kao što mlaz vode / sa brega u ponor pada«.[88] Šta znači »prostotom srca zaprepastiti«, ako ne »zaprepastiti« samu »genijalnu kontradikciju«, ili »zaprepastiti« kob udvajanja, doći »vratolomnim skokom« do apsolutnog unutrašnjeg jedinstva, kao što je ono idealno jedinstvo »mlaza vode« što se obrušava u ponor, postati (tim »vratolomnim skokom«) sâm taj mlaz, koji »zaprepašćuje« kao što ovo jedinstvo »zaprepašćuje« i samu govoreću svest, kao *ono drugo* jezika: kao sama »stvar onakva kakva je« (»nepokretna stvar«), izvan kontradikcije reč — stvar, ali i izvan jezika? Povik: »Hleba nam dajte!« jeste povik socijalne pobune, u gladi koja ne okreće samo protiv kulture (»Frojda i Bergsona«), nego i *protiv jezika* (koja neće jezik onako kako *hoće hleb, a ne reč »hleb«,* ili kako hoće život, a ne »komentare života«, koji su »suvišni i uzaludni« sve i kada nisu samo »bale spiritualista«).[89] Zato taj hleb nije

fantazmagorijama«, on će dopisati: »Gde je opravdanje težine kostiju, mesa? Jave, Svakidašnjice. Čemu to žonglerstvo?« Ako je sve ove rečenice sumnje u Remboa izbrisao, to nije samo zbog nadrealista (koji su ga, očito, podstakli da ćita Remboa i Lotreamona, ali od kojih je hteo da ih »preuzme«: on je, a ne neki tamo nadrealista, »alter ego« Remboa i brat po sudbini Lotreamona), nego je to i u njegovoj zloj strepnji: da će, žongler »prokletstva« i »fantazmagorije«, ovim optuživanjem Remboa i sumnjičenjem pesničkih »prokletstava« za obično žonglerstvo (tih prokletstava koje su »pesnici *izmislili«!),* samoga sebe da pritera uza zid. Taj žongler »prokletstva« u njemu kao da pokušava da zaštiti sebe, kad »štiti« Remboa, brišući ove rečenice sumnje i optužbe. Ali te rečenice, jednom napisane, ako nisu ostale u knjizi *Rasvetljenje,* ostale su u Radu Draincu: smisao i duh svega što je on posle njih napisao to neporečno potvrđuju, a okretanja »razumu« (u kolebanju: »nemogućno je živeti sa razumom, ali je nemogućno živeti bez razuma«) kao da otkrivaju, naknadno, životnu istinitost njegovih usiljeno patetičnih, poetski praznih stihova iz pesme *Grom na Araratu:* »U životu da sretoh čoveka kao što sam ja odveo bih ga u ludnicu. / Lirski klaun pritajen u meni došao je do potpunoga izražaja tragičnosti: / Plašim se, druže, da galimatijas srca ne učini da mi razum pukne kao komad feničanskog stakla!«

[87] *Ljubavnica koja se zove katastrofa*

[88] »Čovek biti! / Čovek! / Prostotom srca zaprepastiti kao što mlaz vode / sa brega u ponor pada« *(Ljubav, Marija).*

[89] Traži se »... život / Bez suvišnih i uzaludnih komentara«, jer je »smešan dvonožni konj koji metafizičke / prepone preskače« *(Grad i njegove žive sile; Ulis),* i jer su »Bale spriritualista (...) pokrile zemlju« *(Ulis, II).*

samo simbol anarhističko-radikalističke anti-kulture, nego i hleb »umesto pesme«, ili *hleb anti-jezika:* »... Umesto pesme iz ruke želim koru hleba da ponudim«,[90] onaj *ponoćni hleb,* koji je Drainac otkrivao još 1927, na ulici, kao »najgorči ideal svoje poezije«: hleb koji će, pobunom gladi, pekarnice da pretvori u bombe,[91] ali koji je i hleb apsolutnog ispunjenja u kome se ne govori. Povik protiv »Frojda i Bergsona«, koji se rascvetava u povik »Hleba nam dajte!« (ali se ne gubi u njemu, nego produžava i dalje da odjekuje), jeste i povik iz samoga ponora »genijalne kontradikcije«; to je krik iz ambisa protivurečnosti za idealno-neprotivurečnim, u ovoj pobuni protiv sveta, koja je neodvojiva od pobune protiv kulture, ali i od ove pobune protiv jezika: od pobune ovoga pesnika protiv samoga sebe: krik iz ambisa protivurečnosti Amora pacova za idealno-neprotivurečnim, i krik za spasenjem iz udvojenosti »patnik« — »šarlatan«, »brodolomnik« — »maska što publiku zabavlja«, kao krik za spasenjem iz udvojenosti »čovek« — »pesnik«, kojom kao da, u ovoj svesti ranjavanoj od udvajanja, trijumfuje udvojenost reč — stvar. Utilitarizam ovoga »hleba umesto pesme«, ili »brijača« umesto pesme (za vrat »prvog prijatelja naroda«),[92] jeste u funkciji stvari umesto reči: stvar ovoga utilitarizma jeste ona ista stvar koja je odredila najbitniji (i najsamosvojniji) pesnički Drainčev govor, u *Banditu ili pesniku* i u *Banketu,* zahtevajući od Drainca, između dva simbolisanja i metaforisanja, desimbolizaciju simbola i bukvalisanje metafore, stvar s onu stranu kontradikcije, kao ono što je idealno »prosto«, ali koja je, zbog toga, i s onu stranu jezika. Ta stvar počinje tamo gde prestaje reč.[93] Žudnja za ovom stvari jeste žudnja za zaboravom reči, još

[90] *Moja poslednja pesma*

[91] »Nek jednom procvetaju pekarnice kao bombe / I čovekov hleb nek zablista kao mesec nad / Halkidikom!« *(Ulis, II).* Drainčev put od *Bandita ili pesnika* do poeme *Ulis* (od 1927. do 1933—34) jeste put kojim se hleb, kao »najgorči ideal«, pretvara u bombu: *put od lumpenproleterskog boemskog otpadništva do anarhističkog radikalizma.*

[92] »Umesto poezije zapisujem hroniku kriminala / Pod fenjerom obijač / Odjednom postaje mi brat / Umesto pera tražim brijač / da prvom prijatelju naroda presečem vrat« *(Banket).*

[93] Živimo u verbalnosti, umesto u stvarnosti; to je uskraćenost, u znaku inverzije reč (pesma) umesto stvari. Zato je suštinski pokret ovoga utilitarizma onaj isti pokret od reči ka stvarima Drainca iz epohe *Bandita ili pesnika* i *Banketa,* a suštinsko njegovo značenje u pokušaju oslobođenja od reči, kao od otrova iluzionizma koji nas apstrahuje, ali u kome se i reči raspadaju: »Hranjenje

iz epohe *Banketa:* »Žudim da zaboravim reči i da se jutra jednog preporođen probudim«, tu gde »život je to strašno čudovište / Što nam stihove čupa iz duše kao da nam jezik u konce razvlači«.[94] To je žudnja koja okreće pesnika protiv njega samog, u protivurečju reč — stvar, kao protiv »poetske kurve«, koja *i hoće i neće jezik* (ili: koja i hoće i neće stvar), koja ipak »strahuje« za reč dok sanja o samoj stvari,[95] pa je zbog toga pesnički život ovo »podlačko strahovanje«, život uvek »na raskrsnici« između reči i stvari, kao na raskrsnici *»između života* [s onu stranu te raskrsnice] i ludila« (na toj raskrsnici reč

iluzijama trbuh je moj napunilo olovom, / *Umesto reči* oblake izbacujem iz usta« *(Nepredviđeno jutro; Dah zemlje).* Zato se ovo »*umesto*« javlja kao sintaksička odrednica rečenice, koja doziva stvar umesto reči, ali i umesto poezije, još od epohe knjige *Bandit ili pesnik:* »Prijatelju, *umesto* pozdrava šaljem ti jednu svoju venu« *(Testament bludnog sina),* »Evo me danas na obali gde *mesto* poezije slovo u šuplje zube nabijam« *(Moja poslednja pesma),* i *Banketa: »Umesto* flaute avijatičar duva u volan«, »*Umesto* pesama mojih kupi pečenu gusku u restoranu«.

[94] *Moja poslednja pesma*

[95] »To podlačko strahovanje: / Dosta! / Biti samo jedna poetska kurva i ništa više! / Ne više, / Ne!« *(Ljubavnica koja se zove katastrofa).* Jezgro ovih stihova je u *Rasvetljenju (VII,* str. 45): »Poezijo vitriola, neizlečna kao moja krv! / . . . / Ko će uništiti ove jezive šume zloduha? / Ko će sipati olovo u sve ove bacilne jame? / Ko će jednom za uvek, kao grom, glasom metka, reći pesnicima: / *Dosta!*« (U sačuvanom rukopisu, ovi stihovi nose naslov *Pesma o zlu i dobru,* i datirani su : *1933, Pariz, decembra.*) Ali treba čuti Drainca u *Banketu,* u poemi *Balada o rascvetanim kestenovima:* »Znaću u budućnosti san da odvojim od jave / I da me ne polakoume trenutne egzaltacije mesa, / U labudovoj budućnosti ako se ikad od ove ljubavi trepavice moje otkrave! / . . . / Budite se, ptice! Sudarajte se pod mlečnim putem, vatreni meteori! / Noćas pesnik peva o sebi! / Noćas u meni vatra gori! / . . . / Od egzaltacija izdišem, ne lepu pesmu da napišem, / No da objasnim bol koji mi do nogu savija čelo!« Ko to obećava, — u ovoj poemi koja je najpuniji i najčistiji romantičarski domet »egzaltacija« Drainčevih (i koja je dostojna antologije ekstatičke srpske poezije), — da ga u budućnosti neće da polakoume »trenutne egzaltacije mesa«, da će umeti da odvoji san od jave, ako ne Drainac koji će, i usred ove vrhunske »egzaltacije«, da bude na putu ka budućem svome »Dosta!« pesnicima i poeziji? Usred ove vrhunske »egzaltacije«, to je i nekakav *stid* od nje, stid što tera Drainca na pravdanje, i to u slavu »objašnjenja«, dakle »razuma«, racionalnosti: kako ne izdiše od egzaltacija zato da bi »lepu pesmu« napisao, nego zato da bi (tim »egzaltacijama«?) »objasnio« sopstveni bol. To je ona udvojenost »poetske kurve«, koja se izvrgavala u glumu, između »pozerske« neiskrenosti i istine, još u pesmi *Bandit ili pesnik:* » — Kunem ti se! za sve svoje stihove ni osmeh prezrenja ne bih dao, / Ma da znam / Da nije njih da bih se davno otrovao!«, ili (u istoj pesmi) između uzvika: »Zasitim li se poezije, ubiću se! grozno umrljanih očiju od svirepe jave«, i patetične izjave: »Eto: punih 27 godina se davim u odvratnom okeanu poezije!«

— stvar), u nadi da će ta izluđujuća i ponižavajuća »raskrsnica« da postane »prekretnica«, i u očajavanju što nema te »prekretnice« (kao apsolutnog »obračuna« ili apsolutnog preporođaja: apsolutnog »vratolomnog skoka«), nego se svaki »vratolomni skok« pretvara u skok »šarlatana« ili »klovna« na trapezu »patnik« ili »pozer«, stvar ili reč, u produženom prokletstvu nezavršivoga udvajanja, kao u prokletstvu nezavršive (bezizgledne) *verbalizacije egzistencije,* njenoga rastvaranja u rečima, pa se *živeti,* zato, pričinjava samo kao puko *govoriti,* sa užasom koje izmamljuje *»Dosta!«* pesnika samome sebi, jer »reči su postale najveće kurve«,[96] a poezija nije ništa drugo do »genijalna industrija laži«,[97] pošto »svet u krvotoku nikakva poezija razdaniti neće«:[98] biće ostaje skriveno *ispod* jezika, kao što »brodolomnik« ostaje *ispod* »maske što publiku zabavlja«.[99] To je očajavanje u udvojenosti očajnika kao glumca, očajavanje što se uzalud pokušava da uzdigne do »zvezdane glume«; to su kontradikcije, koje ne mogu više da budu »genijalne kontradikcije«: to je *gađenje* ispod ove ozvezdanosti i genijalnosti:

Zato mi je gađenje i dalje da pišem:
Kome za utehu i za kakvo rasvetljenje?
O brate! ne može više ni da se diše
Toliko se u beskraj proteglo ovo lirsko bdenje

(Moja poslednja pesma), gađenje ove »genijalne kontradikcije« nad samom sobom, kao nad »ličnim ambisom«, koji je ponor beskrajno-protivurečnog (onoga što se nikada neće završiti, pa zato i jeste »lirsko bdenje« koje se, bez utehe, bez rasvetljenja, bez stvarne svrhe, produžilo u beskraj):[100] *gađenje od samoga*

[96] »Istorija se hrani rđom. / Poezija krvari kao materice histeričnih žena. / Reči su postale najveće kurve« *(Ulis, II).*

[97] »Čitavu poetiku sveta, tu genijalnu industriju laži, nosiš u malom prstu« *(Kad pesnik sebe pogleda iz daljine).*

[98] »Kilogram tvoga srca samo je komad za jednoga gladnoga psa. / Svet u krvotoku nikakva poezija razdaniti neće« *(Varljive zvezde; Bandit ili pesnik).*

[99] »Nisi još dodirnuo strašnu poeziju o brodolomu na dnu svoga bića / I nikad nećeš reći glavno što reči samo naslućuju. / Alkohola išti kad nema tako božanskog krvoprolića, / I ako si pošten prestani da pišeš« *(Kad pesnik sebe pogleda iz daljine, III).*

[100] ». . . bdenje / Pred kojim se san skriva kao lopov koga jeza hvata« *(Grad i njegove žive sile).*

beskraja. Moralni imperativ (»poštenje«: ». . . I ako si pošten prestani da pišeš«) jeste imperativ morala protiv »genijalne kontradikcije«, ili imperativ morala protiv beskraja: *moral zatvara beskraj, onako kako odbija kontradikciju.*

Drainac je, svakako, ostao »imoralista«:[101] nije samo dovikivao buržoaziji da je kurva[102] i, istovremeno, sarađivao u časopisima te iste buržoazije *Ideje* i *XX vek* (napadajući *Našu stvarnost),* nego je bio spreman da se, na pepelu negdašnjeg svog hvalisanja da će od njegovih »izopačenih ljubavi i morbidne deklasiranosti« da se stvori »epopeja«, javi i kao pesnik »klase« (proletarijata: »I čvrstim korakom stupiti u borbu svoje klase, / Možda je to jedino životno ubeđenje. (. . .) Otada stupam napred s borcima svima, / I život na zastavi nosim! / Sve morbidnosti puštam da rekom plove koliko ih ima!),[103] ali i kao *Ruđin* (i to još od početaka svojih), koji se »pokajnički« vraća zemlji, ne samo kao simbol sentimentalističkog »slovenstva«, nego i kao simbol malograđanske mitologije povratka iz grada u selo, kao povratka iz klasnoga sveta (protivurečnosti) u pred-klasni (neprotivurečni) svet.[104] Pa ipak, on nije samo

[101] Onaj, koji može da se hvali: »Do danas od Hrista, da li je senku na kori zemlje ostavio veći imoralista?« *(Grom na Araratu, I).*

[102] U poemi *Policijada* (neštampano; rukopis se čuva u *Narodnoj biblioteci,* v. *Godišnjak Narodne biblioteke,* 1960): »Revolt ovaj što nožem preseca žile / Nije valjda radi lažne, efemerne glume. / . . . / Buržoazijo, kurvo! / Ti, što nikad nisi pocrvenela od sramote! / I evo kroz mene govore svi poniženi i bedni u ovo zatvoreničko svanuće; / Pišem li, — krik je to tolikih miliona, / Kulturo dvadesetog stoleća, prostitutko iz javne kuće!«

[103] *Idem noću*

[104] To je Ruđin iz pesme *Testament bludnog sina:* »Pomisli da sam nesrećni Ruđin / Što osamljeno luta dalekim drumovima«, iz proze *Naša ljubav* (v. u Drainčevom romanu *Španski zid,* izd. *Geca Kon,* Beograd, 1930): » . . . vozio sam se po letnjem danu kao Ruđin, sav posut prašinom prošlosti, i osedeo za nepunu nedelju dana«, i, najzad (takođe »prašnjav«), iz pesme *Povratak zemlji, II,* u knjizi *Dah zemlje:* »Prašnjav kao Ruđin, sa dve ruke gole, / Vratih se u svoj zavičaj, / U Toplicu, u taj divni kraj, / Gde tužno šume topole«. Ovaj Ruđin je neodvojiv od mita o »slovenskoj duši« (»slovenskoj fatalnosti« i »slovenskoj sentimentalnosti«), mita prema kome se Drainac, u vreme *Bandita ili pesnika,* odnosi protivurečno, spreman da tvrdi kako je »sav predan ogromnoj slovenskoj fatalnosti« *(Testament bludnoga sina),* ali i da se zaklinje: »Iščupaću jesenji jablan slovenske sentimentalnosti / Na ekvatoru sveta. / Pad njegov u okean otcepiće od kože 26 sanjalačkih leta« *(Odlazak;* posvećeno: *Milanu Dedincu, pesniku Javne Ptice).* Međutim, u epohi u kojoj je njegov anarhizam dostizao vrhunac, on je pljuvao »na tu famoznu slovensku dušu«: »Pljujem na tu famoznu slovensku dušu, / Natopljenu u sirće misticizma! / Poznajem njene krvave košulje

»slabi igrač na konopcu morala«,[105] kada obznanjuje (slabim glasom, i kao već iz groba?) kako je »moralno obavezan« i kako je (zbog toga) »postavio (. . .) sebi za dužnost konkretizacije svih pesničkih napora kroz najjasnije oblike«, da bi »sveo svoj izraz na jednostavnost, kao što je to reka ili zelenilo trave«:[106] on *hoće* »moralnu obavezu« zato što *neće* »genijalnu kontradikciju«; ako »moralna obaveza« zahteva »jednostavnost«, i »jednostavnost« zahteva »moralnu obavezu«, ali tako da sâm sadržaj, karakter i smisao, te »moralne obaveze« nikako nije presudan. »Jednostavno«, kao ono što je »prosto« (otrgnuto od protivurečnosti, od »ličnog ambisa«), može isto tako da bude i *hleb* apsolutne negacije anarhističkog radikalizma, koji poziva na teror i protiv sveta i protiv »opsena zvezda i lirizma«,[107] i *zemlje* »pokajničkog« odricanja ne samo od ovoga radikalizma, nego i od svake negacije: od svakog učešća u svetu. Svakako, povratak zemlji (koji je opsedao Drainca i onda kada se on predavao mitologiji lumpenproletarijata i kada se okretao anarhističkom radikalizmu) rascvetavao se na slomu volje negacije tog radikalizma: povratak zemlji je, kao povratak iz grada u selo, povratak iz autentične istorije, koja je tamo gde je autentična protivurečnost (autentični klasni sukob), u van-istorijsko, kao u ono što je pred-klasno (napušteni život sela), i što se doživljava kao *vanklasno* (kao smirenost u vanklasnom): van-istorijska zemlja očito je tu samo maska za ono van-klasno, koje malograđanstvo traži u napuštenom selu, pa zbog toga selo i izjednačava sa »rodnom grudom«, ili »rodnim krajem«, čak »domovinom«: klasni svet, kao svet protivurečnosti, i najdubljih potresa otuđivanja, ne protivureči li i samome pojmu »rodnog«, kao onoga u čemu se nerazrešivo povezuju i, čak, usklađuju, početak i kraj (ne samo otac i sin, nego i rođenje i smrt, biće i ne-biće)? Pa ipak, i anarhistički radikalizam, kao stvar vere u apsolutno rešenje, koja je neumitno vera u »prosto«, i ova kapitulantska mitologija

zločina. / Ljudi su šibani kao konji po stepama. / Hrane se dogorelim svećama sa svežih grobova« *(Ulis, II),* jer »Vreme je da se naš slovenski san o sreći prepusti žabama / koje se u ritovima oploduju« *(Čovek peva, IV).*

[105] »Slabi igrač na konopcu morala, ali zato izvrstan ironičar i pljuvač, / Na stolu kao supa ljubav je moja sva: / Eto to sam ja!« *(Rade Drainac).*

[106] *A propos* (datirano: *Blace, jula 1940); Dah zemlje,* str. 5.

[107] »Poznajem opsenu zvezda i lirizma / I šta to znači prazna reč / — Jedna verbalna paraliza — / Treba svet zaraziti zločinima / I otrovati ga terorom i osvetom« *(Ljubavnica koja se zove katastrofa, I).*

povratka zemlji, koja je takođe mitologija »prostog«, podrazumevaju nemirenje sa ma kakvom kontradikcijom, a ne samo sa onom »genijalnom«.[108] U *Ulisu,* u kome je radikalizam Drainčev došao do najčistije svoje ideološke artikulacije, nemirenje sa protivurečnim zahteva programski jezik (čak pseudo-didaktičku frazu) »mračnog proroka«, »profete« (kome je Drainac, povre-

— [108] Otuda i Drainčevo, povremeno, okretanje zenitizmu Ljubomira Micića, kome je 1926. uputio iz Pariza pismo, povodom petogodišnjice zenitizma: »Pozdravite Srbiju i Balkan i budite uvereni, da ćemo Poljanski i ja učiniti svoje. Pozdravite Domovinu i recite da njeni najbolji sinovi uvek ovako prolaze . . . Ako se nikad ne vratimo u Domovinu, mi nismo tome krivi. Glavno je da smo sa sobom poneli sve lepe osobine naše rase, onoga Barbarogenija, sa kojim ćemo u ime oca i svetoga zenitizma pobediti Evropu« *(Zenit,* 1926, br. 38). (Povodom Drainčevog teksta *Za balkansku kulturu,* objavljenog u *Pravdi,* pisao je V. Vinterhalter, u *Stožeru,* novembra 1931, pod naslovom *Rade Drainac spasava Balkan:* »Uskoro će svi levofrontaši da se pod vođstvom g. Rade Drainca dignu sa lopatama, motikama i pijucima, da od Istre do utoke Dunava sagrade kineski zid, kojim će se Balkan ograditi od Evrope, da se ne sruši u sveopćem propadanju Zapada. Da, kineski zid vjerovatno od ćerpiča (cement neće upotrebljavati, jer je to produkt gnjilog Zapada). I jednoga dana, kad propadne siromašna Evropa, mi spaseni Balkanci moći ćemo lijepo šetati rubom zida i sa njega mjesto u Evropu pljuckati u — prazno«.] Međutim, Micićev Barbarogenije za Drainca nije prevashodno ideološki simbol: on, koji simbolizuje »sve lepe osobine naše rase (. . .), sa kojim ćemo u ime oca i svetoga zenitizma pobediti Evropu«, za Drainca pre svega simbolizuje imperativ idealno »prostog«, za pobedu nad svime što je složeno-protivurečno. Drainac, koji je još u *Hipnosu* pozivao na »balkansku dekoncentraciju osećanja« (» . . . Potrebno je oživeti sve stvari na način balkanske dekoncentracije osećanja«, — *Kroz teleskop hipnizma; Hipnos,* br. 2), ne samo što se nije iscrpljivao pokušajem da nalog avangardističke »dekoncentracije« epohe »balkanizira«, nego je od barbarogenijstva tražio pre svega udarnost »prostog«: vičući protiv »zaraznog katrana evropske kulture«, i tražeći da se unese »panika ludačkih kuća u sve pojmove današnjice«, on je (u Parizu, 1933, u poemi *Ulis)* sasvim zenitistički pisao: »Hej, ko ide? / Drumovima našim jezde balkanska varvarstva«, povodeći se za Brankom Ve Poljanskim, koji je pokušavao da poveže deseterac »balkanskog varvarstva« sa posle-ekspresionističkim, futuro-dadaističkim neo-varvarizmom: »Kao gladno pseto ja se zemljom hranim, / Na sapima konja upisujem epitafe. / Iz đubrišta veka ne kitim se krinom, / *Pero mi je od predaka rende: / Zdravo da si tulumino vina!«* Ako ovde Poljanski kao da je hipnotisao Drainca (koji je, inače, pre toga uticao na njega: u knjizi Poljanskog *Crveni petao,* 1927, mogu da se nađu i ovakvi, tipično drainčevski stihovi: »Podnosim svoj genije kao teret pod kojim se umire / Hrabar sam i ponosito pljujem ulici u lice / Makar znam / Da ću jednoga lepoga dana propljuvati krv«, ili: »Hulja, mudrac pikador i skitnica / Ubica žongler pesnik i budala«), to je zato što Drainca tu opčinjava udarnost sažimajuće »prostote« *protiv* »dekoncentracije osećanja«, a ne za nju: pero kao »od predaka rende«, konjske sapi na koje bi on upisivao epitafe, a ne »Frojd i Bergson« ili rembovska »genijalna kontradikcija«.

meno, i ranije težio),[109] ali ga je gubio, na sreću poezije, u svojoj »zvezdanoj glumi«: u svojoj »ozvezdanoj« »genijalnoj kontradikciji«, između jevtinih blefova šarlatanstva i istinskog paćeništva i vizionarstva; taj jezik traži naredbodavno *»treba«* (protiv svake kontradikcije),[110] a ne jednom vodi i rečenicama po obrascu definicije, i to sa nivoa najprimitivnije identifikacije, u poređenjima posredstvom glagola *jesam, biti.*[111] Ova kategoričnost zatvara rečenicu, otvarajući problem prelaska sa stiha na stih (kao sâm problem da se dalje govori), što dovodi do izvesne *napetosti* (utoliko veće što se, često, rečenica kida na mestu vezujuće reči, prvenstveno predloške i priloške),[112] kao moćne

[109] Iako »U svetu gde vlada nasilje nezahvalno je biti profet / Najveća je slava i najteži krst od hrastovine« *(Poslanica prilikom tridesetog rođendana autora ove poeme),* u doba *Bandita ili pesnika* on je voleo da ističe sebe kao »mračnog proroka« (»U meni je oličen ponovni dolazak na zemlju jednoga mračnog proroka / Koji je sve stvari zamenio sa sobom / I tako izgubio um i vid«, — *Grom na Araratu, II),* da bi, kasnije, gordo isticao svoju slavu negdašnjega »profeta«: »Bio sam profet i poslednji statista u srcu jedne neviđene drame. / S jezikom kao požar i sa srcem kao paluba Normandije« *(Testamentarna poezija, VI;* u knjizi *Čovek peva).*

[110] »Svet *treba* pobediti rukama kao što se od / gline kip vaja / Prirodu postaviti na kolena«; »Nad Evropom *treba* jednom dezinfikovati amrel / neba«; »Kolumbovo jaje *treba* oprati od pega« *(Grad i njegove žive sile);* »Maljem *treba* polupati sve pesničke lubanje«; »Stihove *treba* pisati u formi vešala«; *»Treba* uneti paniku ludačkih kuća u sve pojmove« *(Ulis);* »*Treba* jednom srušiti kulu stida«; »Jednom *bi trebalo* zadaviti malodušnost« *(Ljubav, Marija).*

[111] Posebno u dugoj pesmi *Grad u njegove žive sile:* »Zeleni kutovi na skverovima *su* zvezdane flotile«; »Stanica tramvajska *je* dugme na prsluku«; »To *je* život: most preko koga kamion sa tutnjem / Prolazi«; »Jer nade *su* fenjeri niz ulice«; »Konstrukcije i optimizam u njemu *su* jedine zastave«.

[112] »Kad kiše pljušte cveće u saksijama liči *na* / ukotvljene brodove«; »Najlepša su uzvišenja vlažne klupe *po* / nerasvetljenim parkovima«; »Onaj što prolazi tramvajske šine agent *je* / osiguravajućeg društva«; »Ona skitnice odnosi plamenim krilima visoko *do* / Saturna«; »Jer ona je potpuno identična u očima filosofa *i* / glupana«; »Kako je ipak herojstvo verovati na svetu *da* / postoje samo dobrote«; »Kulturu izoštravaju na točiću podlosti *u* / lopovske brijače«; »I demon razaranja u ljudskim lubanjama otvorio / *je* bal«; »Svako osećanje pretvara se u laso a misao *u* / gladno uže«; »I kako govore da između čoveka i vremena *ne* / postoji dno« *(Grad i njegove žive sile);* »Snovi su se izlizali kao marijaši izišli *iz* / upotrebe«; »Za te ljupke slabosti neću više da znam *dogod* / *se* topovi uzimaju za pevače«; »Pesnici su postali uljezi koji *se* hrane *po* / periferijskim kujnama regionalnih nacionalizama«; »Grandioznim i nepojamnim stvarima kolevka *se* / delje« *(Opus No 111);* »Sve što danas živi nije stvarnost života *i* / predmeta« *(Ulis, II);* »Postići harmoniju čije se munje ukrštaju *preko* / našeg neba«; »Želiš Semiramidine vrtove koji se nišu *između* / neba i zemlje«; »Ne vidim ti dušu, ali ti truli zubi podsećaju *na* / oronuli peščar«; »Čemu bi inače služila sva naša

protivteže ne samo sentimentalizmu nego i ranijoj Drainčevoj romantičarskoj harmoniji.[113] Ali, to zadržava govor na površini utoliko više što ga odlučnije odvaja od svake kontradikcije. To je kategoričnost protiv »genijalne kontradikcije«: Drainac-profet protiv Drainca-žonglera, onaj koji se nekada hvalisao, usred svoje poezije kao cirkusa: »Moji stihovi kao živi Hamleti danas po svetu putuju. / Divna moja menažerijo! / Cirkusu života u kome sam vratolomije izvodio«,[114] a koji će sada pogruženo (vidimo li ga kako ne sme da nas pogleda u lice?) da priznaje: »Voleo sam nekad bez potrebe da zamrsim stvari, / Kao što naopako u cirkusu klovnovi konje jašu«,[115] ali to je i jednoslojnost protiv višeslojnosti koja se gubila, često, u »zvezdanoj glumi« Drainca »kontradiktornog lika«, u njegovom pospoljašnjujućem pokazivanju i režiranju sopstvene kontradiktornosti, ali koja je, takođe, uspevala da zatreperi sjajem istinskog poetskog ozarenja. U pesmama mitologije povratka zemlji (ili »rodnom kraju«) nema ove kategoričnosti i ove napetosti svođenja svega protivurečno-slojevitog na »jednostavno«, jer je sve tu, umesto verbalne agresije volje apsolutnoga htenja (apsolutne naredbe, i apsolutne definicije), po pravilu pogruženost u odricanju od svake volje, u stilu »pokajničkoga« »razmetnog sina«, ali kojim kategorički imperativ »prostog« takođe dolazi do svog zadovoljenja. Jedinim izuzetkom može da se učini pesma *Povratak*, iz 1926,[116] u kojoj se umesto »pokajničke« pogruženo-

razmišljanja *o* / svetu i životu«; »Samo reč ljubav gori kao sveta vatra koja *se* / nikada ne gasi« *(Ljubav, Marija).*

[113] Otuda se Majakovski ovde javlja kao ideal: »Umesto morala bljujem epidemije: / Bezumnici! u vašem elektricitetu i ja sam / jedan grom! / Kao drug Majakovski pevam o ulicama: / Idem! / Prolazim! / Prozori skidaju šešire!« *(Ulis, I).* Taj Majakovski odjeknuće ponekad i kasnije, u pesmama iz knjige *Dah zemlje* (»Živa reč postade moj saputnik, / Lajava kao plakat!«, — *Kako sam postao pesnik;* »U redu, druže! / Vi mislite da su pesnici krivi za to što vas cipele žulje?«, — *Živi martiri),* ali on se gubi, zajedno s anarhističkim radikalizmom, u mitologiji povratka zemlji, a umesto njega javlja se Jesenjin, u slogu i sroku prevoda M.M. Pešića, intonacijski potpuno u suprotnosti sa izvornim Drainčevim govorom: »Došavši u gradsku galamu / Iz prvog hica promaših metu. / — / Pesnik sam na dnu života postao, / Pronalazeći bratstvo gde se o njemu najmanje zna. / Nisam kao čovekoljubac sa stranica ‚Kapitala' pao, / Mada mi Engels beše čežnja sva. /. . . / Postadoh slavan u sopstvenoj nesreći. / U zemlji svojoj ja sam kapetan pirata, / Krvavi mangup i pesnik najveći« *(Pikova dama).*

[114] *Banket*

[115] *Uobraženje; Dah zemlje.*

[116] U knjizi *Bandit ili pesnik* (datirano: *1926).*

sti (što se javlja već u *Banketu,* da bi osvojila punu vlast u poslednjoj Drainčevoj knjizi, *Dah zemlje),* javlja *zanos,* u verbalnoj ponetosti (bliskoj onoj iz pesama *Ma Boheme* i *Balada o rascvetalim kestenovima),* koja, uprkos na momente nesavladanoj banalnosti, ili shematskim »poetizmima«, kao da hoće da provali granicu između unutrašnjeg i spoljnjeg:

O noćas, noćas mesec kad sedne kraj mene na zadnjem
sedištu poštanskih kola
Kad pođem za rodni kraj!
Da dva konja ljuto zaržu i polete drumovi oko biča,
Od topota kopita meteori da slete u krvotok moj!
. . .
Brate, kočijašu! osećaš li u ovoj devičanskoj samoći
Praiskonski kucanj moga srca?
Metafore, rime, bedna frazeologija načitanih ljudi,
Onemeću od zanosa i egzaltiranosti duše
Kad se prvi petao na bunjištu u drugom selu probudi!

Pa teraj! da nad drumovima pođu ova kola,
Kao da su od udarca biča razbijene zvezde!
Varnice njihove, to je radost što krvotokom prolazi,
Oh! pijan sam ili sam od sreće lud!

Ima tu nečega od početnog zamaha pesme *Putnik* Rastka Petrovića:[117] »Kneže Potemkine izdahnuli u kolima na velikom putu, / Da mogu, kao ti, umreti na drumu, / Kad točak razglibi glinu žutu; / Šibaj, kočijašu, teraj carski u Strumu / Ćut! / U tajnosti da ti poverim ime jedne zvezde / Il jednog slova iz jedne knjige o prašumi. Ćut! / Od svega najviše volim da se opijem, posle toga još da putujem: / Ko ti reče, prijatelju, da ću doći u nedelju, u nedelju Dunav teče! / Ko ti reče Šar-planinu, kočijašu, drumovniče moj!« Ali, zajedničko je samo u radosti polaska. Sve drugo je upravo suprotno. Rastko Petrović bi da izdahne, kao knez Potemkin, na drumu: da se pretvori u apsolutnog drumovnika, u slavu puta radi puta, bez cilja; Drainac bi da se vrati u rodni kraj, on putuje u slavu ovoga povratka. Rastko Petrović,

[117] *Otkrovenje,* izd. *S. B. Cvijanović,* Beograd, 1922; prvi put u časopisu *Kritika,* 1921. br. 11—12. (Drainac je pozdravio *Otkrovenje* Rastka Petrovića člankom *Jedna rasna knjiga; Samouprava,* 1923, br. 9.)

bez cilja, otvara se centrifugalnim silama: slava puta radi puta jeste slava pokreta bez jasnog usmerenja, *slava razbijanja granicā u vremenu i prostoru:* to nisu samo »Hajduk Veljko na topu« i »šest kraljeva špiritusa«, eskimski čamci, engleska flotila, admiral koji, veći od palca, harangira Napoleona, nego je to i govor »mor-dolame« Koštane (»Mor-dolamu, crna hata, besna svata, ah, Koštano, / Mnogočisna, mnogolepa, mnogocvetna, okupano«), ali i govor »ljubljene lokomotive«, u žudnji »da zapevamo, kad bi ko plako, / A zagrokta ko svinja kad je ko štroji: / O ljubljena je lokomotiva; / Ta mašinovođa nije ništa drugo / Do nož koji pod matericom zaboden stoji: / Garava britva kriva«.[118] To je sjedinjujuće razdvajanje, zla kob rasturanja kao stvarnost integralizma (pokušaja »svega«, tamo gde je put radi puta), ukrštanje govornih obrazaca, njihov *sudar,* i polifonija u njemu, kroz iskušavanje aritmije; ali to je i *humor,* koji se rađa u ovim neočekivanim ukrštanjima, pa se žudnja za večitim putovanjem ukršta sa velikim, humornim, ushićenjem, a potreba da se nešto »kaže«, potreba koja drži u vlasti jezika, ukršta se, u ovom putovanju radi putovanja, sa voljom govora radi govora, kao sa pokušajem svojevrsne emancipacije od ma kakvog saopštenja, pravcem alogičnoga, čija humornost ima u sebi nečega dadaističkog: »u tajnosti« poveriti ime jedne zvezde, »Il jednog slova iz knjige o prašumi«, to je, u stvari, emancipacija od saopštenja, kao od »poveravanja«, ali i *emancipacija od jezika kao »izraza«:* »Ko ti reče Šar-planinu . . .«, ili: »Ko ti reče, prijatelju, da ću doći u nedelju, u nedelju Dunav teče!« Taj Dunav, koji »teče u nedelju«, to »otkriće« jeste *podsmeh otkriću, ali i podsmeh »razlogu«:* u stvari, podsmeh »obećanju«, i »dolasku«, podsmeh »cilju«, trijumf besciljnosti ovoga putovanja radi putovanja, koje je kao »putovanje« Dunava, s onu stranu sveta cilja, obaveze, rada i ne-rada. Drainac je potpuno izvan toga: njegov verbalni zanos, u *Povratku,* jeste oticanje reke sa ciljem »rodnog kraja«, kao utoke. Ako se on popeo na kola koja je, s kočijašem, sa drumovima i zvezdama, mogao da nađe u *Putniku,* on nije knez Potemkin koji bi da izdahne u tim kolima, nego »prašnjavi Rudin« koji bi da se vrati u »rodni kraj« i *tamo* da umre. On nije večiti »drumovnik«, u slavu putovanja, u burleskno j (post-dadaističkoj) igri Rastka Petrovića, nego onaj koji

[118] Da li je ovde, uzgred budi rečeno, Drainac našao model za onaj svoj »mesnati nož u utrobi žene«, kao »najlepši cvet«?

se vraća u »rodni kraj« (na početak), i koji, zbog toga, povezuje i usaglašava sve ritmičke i asocijativne linije: nema tu prostorno-vremenskog rasprskavanja, ni izazova ukrštanjem protivurečnih ritmova, a još manje humora nepredvidljivog slučaja. Povratak (svaki, a ne samo ovaj u »rodni kraj«) jeste povratak u izvesnost: povratak iz polivalencije i polifonije razigranog protivurečja (kojeg nema bez neizvesnosti), jednosmislenosti i jednotonosti neprotivurečnog. *Povratak* jeste povratak iz nepredvidljivo-protivurečnog u predviđeno-»prosto«, ali je zato i povratak iz govora u nemost: idealno »prosto« je némo, zemlja je ćutanje: »prvi petao«, koji kukuriče na bunjištu »u drugom selu«, oglašava to van-jezičko »prosto« što likuje nad govorom: to je apsolutnost onoga što je »jednostavno«, u apsolutnom identitetu, ali što je uronjeno u nemost. Zanos ovoga povratka jeste zanos koji onemljuje (»Onemeću od zanosa . . .«): sve »metafore« i »rime«, ali i svaka »frazeologija« (a ne samo ona »načitanih ljudi«) moraju tu da budu »bedni«: ovaj petao peva iz zemlje apsolutnosti: metafore i rime koje nosi verbalna bujica ovoga zanosa, ne treba li da se izgube, nevratom, talasima onemljujućeg zanosa, na samo oglašavanje tog petla sa bunjišta, koje je bunjište »genijalne kontradikcije«, ali i bunjište govora: govori se jedino iz protivurečnosti prema neprotivurečnom? To je đubrište deklasiranosti (kao đubrište apsolutne kontradikcije: apsolutnog nepripadništva, ili »ličnog ambisa«: ponora ne-identiteta), koje Drainac pretvara u ovo bunjište, sa petlom; ali to je i nemost umesto govora: stvar umesto reči. Apsolutno biće je ne-biće: zemlja, u »rodnom kraju«, može da me primi samo ako ućutim (ako *onemim* od zanosa): ako zaboravim »azbuku« (kulturu), »koja me dovela do najveće nesreće«,[119] ali i ako zaboravim govor: »I ja bih srećniji bio da sam ostao nem / Da čuvam rodnu grudu«.[120] Sreća je u zemlji, koja je *nema,* jer je s

[119] »Zemljo rodna, moje najveće izdajstvo! / Gluve šume, putevi sivi i divlje cveće! / Pokajnički skoro vam se vraćam da stišam pijanstvo / I da zaboravim azbuku koja me dovela do najveće nesreće« *(Povratak; Dah zemlje).*

[120] *Pesnik i domovina; Dah zemlje.* — Egzistencija osuđena na govor, kao na udaljavanje od *neme* zemlje (i kao *izdajstvo* te zemlje), nalazi u pesniku svoj ekstremni vid. Otuda žudnja za nepesničkom egzistencijom jeste, i ovde, žudnja za egzistencijom bez „azbuke" i bez govora, koja se simbolički projektuje u srećnoga „konjokradicu". »skretničara«, čak »klisara u hramu Svete Petke«: »O da sam konjokradica bio ili skretničar na seoskoj stanici u polju / Splavar na reci ili klisar u hramu Svete Petke« *(Kad pesnik bez lažnih stihova u srcu prispe u rodni kraj),* ili: »Zašto ne postadoh kiridžija, / Konjokradica, prodavac svinja, / Ili kockar kô Margitić Mija?« *(Povratak zemlji, III; Dah zemlje).*

onu stranu »genijalne kontradikcije«, zemlja kojom je Drainac još u *Banketu* pokušavao da pokrije svoje lice (svoj »kontradiktorni lik«, kojim se, istovremeno, toliko bio gordio): *»Od svih ljubavi još zemljom pokrivam lice«,*[121] kao što će, kasnije, ispod Šar-planine da oglašava kako je njegov negdašnji »ponor od vizija peskom zatrpan«: »Nekad brodovolje što u modrom dimu plovi okeanom / Beše mi čežnja sva. / Sada je taj *ponor od vizija peskom zatrpan.* / . . . / O spavajte u miru neviđene daljine: / Arhipelazi bujni i žute luke! / Večeras budan snivam ispod Šar planine / I ka drugim zvezdama dižem svoje ruke!«[122] Lice, koje Drainac pokriva zemljom, to je lice »genijalne kontradikcije« (bez lica): onaj »ponor od vizija« sada peskom zatrpan. Zaborav jeste zaborav kontradikcije: zaborav vrtloga sukoba, ili negacije; on zahteva umor, koji je *uvek* umor za negaciju; i on okreće smrti, koja je smrt kontradikcije: »Da mi je samo u rodni kraj da odem što pre / I umrem tamo / Zaboravljajući sve. / Pa kada me put groblja ponesu volujska kola / Kao nekad u mladosti / Nada mnom da zaplaču od istinskoga bola / Bele breze tužne od starosti«.[123]

»Tako možda genije ili beskućnik silazi sa zvezdanih balkona«:[124] umesto »rupe za strvine«, u koju je nekada, kao beskućnik, tražio da bude bačen sa ostalim »đubretom«,[125] to su

[121] »Pod nebom što ne zna za miris benzina / U šumi u kojoj je vo jedina violina / Tu je život naš, jadni moj pijani druže! / — / *Od svih ljubavi još zemljom pokrivam lice / Bolestan na prekretnici između balege i poezije* / Te polako umesto vina ispijam mastilo iz mastionice« *(Kad pesnik bez lažnih stihova u srcu prispe u rodni kraj).*

[122] *Balkanske noći; Dah zemlje.* — Ovaj »ponor od vizija peskom zatrpan« javlja se već u *Banketu,* u pesmi *Lirska Vandeja,* ali još u stilu utopije o ostrvu Fidži, sa više poetske mašte i u moćnijem lirizmu; tamo, to je »prošlost iz (. . .) sumorne daljine«, koju su »perjem (. . .) galebi i pingvini *zatrpali«:* »Zaustavite put, o moje daljinom tetovirane noge! / Ja neću više to bratstvo kad pod jasikom rodni usni dan / I noć južnjačka jednim krajem meseca otvori kapiju za moj san! / — / Neću više ni ostrva u ovoj gigantskoj viziji zamućene geografske širine / Lenger, sa kapljama korala, iz dna okeana, izvukao je srce moje. / Perjem su galebi i pingvini zatrpali moju prošlost iz te sumorne daljine: / Ja sam danas sam na pločama grada«.

[123] *Nirvana*

[124] *Na raskrsnici* (posvećeno *M. M. Pešiću,* datirano: *1928); Dah zemlje.*

[125] »Prijatelji, ispunite pesnikovu poslednju volju: — / Kad me sa đubretom na jutarnjim ulicama smetlari mrtvoga pokupe, / Ne recite — ‚Bog da prosti!' / Ja sam nebu pokazivao tabane i pete, / U rupu za strvine strpajte moje kosti: — / Tako će pravedno biti sahranjeno dobro dete« *(Banket).*

ova »volujska kola« i »bele breze« iz repertoara jesenjinskog sentimentalizma: umesto stvarne smrti, koju je hteo onako kako je hteo apsolutnu tuđost u tuđem svetu (pa je, zbog toga, ta smrt trijumf tuđosti, ili smrt »iza tuđeg plota«?),[126] to je ova smrt u »rodnom kraju«, koja nije smrt jer je izmirenje kraja s početkom, pokajničkog »bludnog sina« sa ocem, ne-bića sa bićem. To, svakako, umor traži ova »volujska kola«; ali to je i zemlja, kao apsolutno »prosto« (apsolutno neprotivurečno), koja »poštanska kola« iz romantičarskog zanosa *Povratka* neumitno pretvara u ova »volujska kola«, onako kako radost neumitno pretvara u »pokajničku« pogruženost, zemlja koja traži moje samoponištenje: ako je »rodni kraj« idealni kraj svake kontradikcije, ili kraj sveta, onda put koji njemu vodi mora da završi na groblju.[127]

[126] »Spreman sam raspadanje da proslavim u poslednjem ditirambu / . . . / Da umrem kao vagabunda / u svitanje iza tuđeg plota« *(Pesma poslednjeg dekadenta;* datirano: *Kafana Moskva, 1922 i 1923; Voz odlazi,* Beograd, 1923).

[127] Drainac nije stigao na ovo groblje: njegova smrt jeste metafora njegove egzistencije, a ne »rodnog kraja«. On, koji se u *Rasvetljenju* raspitivao: »Moji zemljaci, moja domovina? . . . A gde je ona, sutra da pođem tamo?«, da bi samome sebi odgovarao: »Ali ja sam skroman. Ja nemam domovine. Tamo, gde sam se rodio, pojeli bi me kao mršu«, našao se u svome rodnome kraju samo dve godine pre smrti, u dane aprilske katastrofe 1941: tamo su ga Pećančevi četnici zatvorili i osudili na smrt; »ponižen i tako degradiran u svom rodnom kraju«, on je pušten na intervenciju građana iz Blaca i okolnih mesta, koji su jemčili da se »Rade Drainac neće više baviti komunizmom« (v. o tome u Drainčevom okupacijskom dnevniku *Crni dani,* izd. *Kosmos,* Beograd, 1963), da bi umro u *Opštoj državnoj bolnici,* u Beogradu, na sam dan radničkog praznika, 1. maja 1943. Sahranjen je u tuđem vojničkom šinjelu, a nad njegovim grobom, koji je opkolila policija, Milivoje Živanović izgovorio je stihove njegove žudnje za smrću u rodnom kraju, pesmu *Nirvana* (v. M. M. Pešić, *O Radu Draincu,* kao i razgovor sa Pešićem, *Sećanje na jednog pesnika, Povodom smrti Rada Drainca; Književne novine,* 29. IV 1954). Desetak godina kasnije, nepoznati mladići (potpuno u drainčevskom duhu) iskopali su njegove kosti iz groba i ostavili ih u »aleji velikana« beogradskog Novog groblja, s ceduljom na kojoj je pisalo da to čine »u znak protesta, što jednom takvom pesniku niko do sada nije digao spomenik i što njegove kosti nisu zvanično do sada prenesene u aleju velikana, ‚gde im je jedino mesto'« (Siniša Paunović, *Sećanja na Rada Drainca. Raskopan poetin grob; Politika,* 1. avgusta 1979.) — [»Ako me ne upoznaju po poeziji upoznaće me po skandalu«: Paunović u svome feljtonu govori o »skandalima« Drainčevim, ali (u *Politici,* od 4. avgusta 1979) navodi i stihove iz Drainčeve zaostavštine, uz prethodni komentar: »Pročitavao sam više puta tu njegovu ‚zaostavštinu' i uvek ostajao sve više iznenađen koliko sve to liči samo na njega — Rada Drainca. Među pesmama koje su ostale kod Dare i posle njegove smrti je i jedna, olovkom pisana (mestimično i miševima izgrižena), koja, čini mi se, zaslužuje da se nazove — mada to pesnik nije učinio — *Balada o Draincu«.* Međutim, ova »Balada o Draincu« samo je prva, kasnije skraćena i tek neznatno redigovana, verzija treće pesme *Banketa.]*

Drainčev »rastanak sa poezijom«, sve očigledniji posle *Banketa,* a konačan u najvećem broju stihova *Dah zemlje,* nije otuda što se Drainac »sve više uvaljivao u kaljugu neodgovornosti jednog deklasiranog nazoviprkosnika«,[128] nego upravo suprotno: zato što je imao sve manje snage za izazove »genijalne kontradikcije« kao za izazove same »neodgovornosti«, ili za izazove Amora pacova kao Orfeja sa »lirom« od prazne konzerve, na đubrištu identiteta. Njegov pokajnički povratak u »rodni kraj« jeste povratak iz »zvezdane glume« sa đubrišta »genijalne kontradikcije« u svet s onu stranu kontradikcije, tamo gde su one »rodne reke«, koje je on, još kao »poslednji dekadent«, otkrivao na zidovima svoje samačke sobe, milujući ptice na tapetama,[129] a koje će da se pretvore u reke njegovoga panbalkanskoga patriotizma: »Šta je Rajna prema Dunavu, / A Rona prema Drini? . . . / Sur kao orao, i pompezan kao car, / Ljuboten večno peva u modroj visini, / A pod njim najčudnije na svetu, / Šumi Vardar! / — / Šumi Vardar! I šume još mnoge druge reke, / Što sa ovoga dela sveta / Pozdrave nose u krajeve daleke, / Nose pozdrave! / — / Kao hrast razlistan / Što bruji od jutra do mraka / Bruji danas moj Balkan! / Bruji ponosan i mlad, / Što ne misli više na krv / No na život i rad!«[130] To je ovo *»Ja volim* rodne reke«, ili: »Voleo sam svoje rodno selo« (». . . Voleo sam svoje rodno selo / I nad zemljom očima prešao celu kartu neba. / U meni su svom mistikom brujale balkanske šume /. . ./ Svom narodu sam dao srce celo, / Bez poze i glume!«):[131] ovo »Ja volim«, kao izraz sveden na »jednostavnost«: *kao afirmacija bez negacije, ili Amor bez pacova.* To je Drainac bez đubrišta, onaj koji bi, verovatno, još voleo da ponovi kako je »rapsod kome domovina nije na čelo udarila prosvetni žig«,[132] ali sa ovim »Ja

[128] »I, ukoliko se Drainac sve više uvaljivao u kaljugu neodgovornosti jednog deklasiranog nazoviprkosnika, nekadašnji njegov lirizam sve naglije je trunuo, da se poslednjih godina izvrgne u nategnutu retoriku, u megalomansko uzdizanje svojih poetskih odlika, u tužno-groteskno veličanje ne samo svoje nekadašnje poezije već čak i današnjih svojih stihotvorskih natezanja« (Đorđe Jovanović, *Rastanak sa poezijom).*

[129] »Ja volim rodne reke na zidovima svoje sobe, milujući ptice na tapetama / Krvava tužna misao rodi se u kafanskim snima / Na moje detinjstvo« (*Voz odlazi)*

[130] *Balkan: Dah zemlje.*

[131] *Testamentarna poezija, V: Čovek peva.*

[132] *Rade Drainac*

volim« apsolutne afirmacije upravo kao sa tim »prosvetnim žigom« na čelu. To nije uvek Drainac »bard«, onaj koji je sebe doživao još 1934, između anarhizma i poziva na otpor fašizmu,[133] a koji će, sve poraznije, da se pretvara u ovoga »barda« »domovine« kao afirmacije bez negacije (ili kao Balkana koji, u samo predzorje krvoprolića, »ne misli više na krv, / No na život i rad«), nego i Drainac koji, sasvim ne-bardovski, u zla vremena traži »klasične strofe« moleći da ga ne proklinju što ide »daleko od ljudi«: »O bolje, bolje uopšte da se nisam rodio / Pre no što svetom minu zli vetrovi ljudske krvi«.[134] Ali, uvek je to bekstvo sa đubrišta razdiruće protivurečnosti u »klasične strofe« neprotivurečne »jednostavnosti«: pejzaži Ljubotena, što je (kao u žargonu umornoga Alekse Šantića ili Vojislava Ilića Mlađeg) »sur kao orao i pompezan kao car«, ili »rodnoga brega« na kome je Drainac tražio sliku svog »ozeblog detinjstva / Svetačkih i bosih nogu«,[135] izrastaju u ovom bekstvu od đubrišta, koje je »đubrište protivurečnosti«, ali zbog toga i u bekstvu od poezije. Drainčev »stari repertoar« tu je konačno »demaskiran«,[136] »Pod nogama je nedosanjana Hipislandija, / Na srcu umor, u krvi okamenjena senka Rodine, izbledela i žuta«;[137] to je rutinsko stihovanje, bez poleta i mašte, s tek ponekim odsevom poezije: »okamenjena senka Rodine«, kao »okamenjena« mašta ili »okamenjena« kontradikcija: jezik netvoračke pogruženosti ili jezik »konstrukcije i optimizma« umesto jezika »cvetova koji su

[133] U pesmi *Opus No 111,* oglašavao je on svoj preobražaj u »barda« i »narodnog pevača«: »Roden za sanjalicu, evo, ja postajem bard! / . . . / Sutra će Balkan da se probudi! / Ovo nije imaginarni Ulis koji na Itaku žuri, / No narodni pevač za kojim budućnost putuje!«; u pesmi *Grad i njegove žive sile* isticao je, kao kategorički imperativ: »Ustreliti hijenu fašizma i poseći bodljikave žice / kukastih krstova / Na drumovima zemaljskim proklamovati carstvo / hleba«.

[134] ». . . Bio bih srećnik prvi / Koji se od svoje sudbine sakrio / U vatrenu volju bogova koji se javljaju samo / Kad žele do u beskraj da otkriju svoja čuda. / Ali ko zna od nas zašto se rađamo i kuda lutamo, / U najvećem bolu sveta, nemi kao Buda?« *(Klasične strofe; Dah zemlje).*

[135] *Rodni breg; Dah zemlje.*

[136] Još 1928, u pesmi *Na raskrsnici,* on je otkrivao taj svoj »demaskiran repertoar«: »Bejah obučen u kožu sunca kao svemoćni mandarin; — / Danas: svi su moji meridijani bare za patke u seoskom dvorištu. / Čovek koji je razlivao bratstvo kao štamparska slova, / Evo gde ne zna više kuda. / — Druže, treba li početi sve iznova / Ili ponoviti stari, demaskirani repertoar? / . . . / Mozak mi je na keju jedna slamom napunjena bala, / A svi izbušeni, kao cirkuska šatra, moji izgubljeni dani!«.

[137] *U senci životopisa*

izgubili memoriju«, jezik koji će se javljati već u vreme *Ulisa,*[138] da bi iz godine u godinu postajao sve moćniji: »Naići će doba drugarstva i bratstva, / Konstrukcije i rada, / I svet novi, / U kome se stvaraju ljudski snovi«.[139] Reči tu zaista nisu kao »cvetovi koji su izgubili memoriju«, a govor tu nije osvajanje »memorije« »čovečanskog jezika« u »nemuštim jezicima«, »na đubrištu protivurečnosti«, nego je govor najprizemnijeg mogućnog racionalizma, za koji uopšte ne postoji ovaj problem »memorije«, ali za koji zbog toga ne postoji ni problem govora, ili poezije, koja počinje tek tamo gde se ovaj problem nameće svom svojom težinom, kao bezuslovni egzistencijalni problem. Gde se, stvarno, rascvetavaju »cvetovi koji su izgubili memoriju«, ako ne »na đubrištu protivurečnosti, koje je đubrište »memorije«? I koja je to »memorija« ako ne »memorija« budućnosti: ona kojom »nemušti jezici« pokušavaju da progovore »čovečanskim jezikom«?[140]

Ne postoji, u novijoj srpskoj poeziji, poraznija degradacija pesnika od degradacije ovoga Amora pacova iz vešernica, klanica i gradske kanalizacije, na »barda« i pokajničkog »razmetnog sina«. Ali, zar ta degradacija ne otkriva svu tragiku ovoga »beskućnika *ili* genija«, »bandita *ili* pesnika«, koji je

[138] ». . . U izgrađenom svetu od beskonačno vidljivih detalja / Konstrukcija i optimizam u njemu su jedine zastave / Naučni instituti i laboratorije / Napustimo zauvek zvezde plave / I cvetove koji su izgubili memoriju« *(Grad i njegove žive sile).*

[139] »Naići će doba drugarstva i bratstva, / Konstrukcije i rada, / I svet novi, / U kome se stvaraju ljudski snovi« (*Poema o prvom septembru 1939,* povodom nacističke agresije na Poljsku; *Dah zemlje).*

[140] U istoj ovoj epohi, godine 1937, Dušan Matić je govorio o dadaizmu i nadrealizmu kao o »dalekoj uspomeni« (iako je ta »daleka uspomena« za pesnika Matića pesma *Zamenice smrti,* objavljena samo pet godina ranije, juna 1932, u trećem broju *Nadrealizam danas i ovde),* ali je, uprkos ogradi da se »ne radi (. . .) ovde o retrospektivnom opravdanju ovih pokreta, koji ni onda možda nisu imali svoje opravdanje, a koji ga danas još manje mogu imati«, upozoravao da su to »bili (. . .) nemušti jezici koji su pokušavali da progovore čovečanskim jezikom«, pozivajući se na »pisca *Bede filosofije*« (Marksa): ». . . radi se o tome da se ukaže na to, da sve što je značajno i važno kod mnogih savremenih pisaca odigrava se, kako kaže isti pisac, ‚na đubrištu protivurečnosti'« *(O savremenom francuskom romanu; Naša stvarnost,* 1937, br. 7—8; v. u Matićevoj knjizi *Jedan vid francuske književnosti,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1952). »Nemušti jezici« samo »na đubrištu protivurečnosti« pokušavaju da progovore »čovečanskim jezikom«: bekstvo od »đubrišta protivurečnosti« u idealno-neprotivurečno, u poetskoj praksi jeste i bekstvo od progovaranja »čovečanskim jezikom«, ili od same poezije koja je, pre i posle svega, upravo pokušaj ovoga progovaranja.

zaista bio i kao nekakav veliki cvet na đubrištu, cvet koji je izgubio memoriju, i koji pokušava da se »seti« samoga sebe, da izađe iz ovoga *»ili«* nemogućnog sećanja, ali koji je, takođe, kao klovn ili žongler igrao na trapezu ovoga *»ili«,* nad ambisom »neodgovornosti«, u kojoj nema »memorije«: u kojoj nijedan odgovor nije mogao da bude *njegov* odgovor (i nijedna kuća *njegova* kuća), koja svako lice pretvara u masku, ali u kojoj je i sama poezija osuđena da bude »demaskirana« kao puka maska đubrišta: *»Ceo život mi je bio đubrište pod maskom poezije i lirizma«?* Nijedan poraz nije *samo* poraz: Drainac na »rodnom bregu« pomaže da se dublje oseti i istinskije razume Drainac patnik kao »maska što publiku zabavlja« na đubrištu ovoga sveta.

Nikola Drenovac

Nikola Drenovac objavio je dvadesetak knjiga pesama, ali tražio se dugo, i uz velika kolebanja. On govori različitim jezicima, u različita doba; ali, on govori, često, i u istoj epohi jezicima koji ostaju apsolutno nepomirljivi. Treba videti samo njegovu skorašnju *Pesmu,*[1] za koju čuli smo da »... kao da nije pevana običnim rečima, kao da nije izgovarana strastima, ona kao da je usud, kao da je nešto više od života, kao da je došla iz neke kosmičke daljine, kao da je neko istovremeno orfejsko i faustovsko dozivanje sveta sa suprotnih polova«:[2]

Slutim jednu pesmu munju, nerečenu, pesmu trena
Otkinutog od trajanja duše koja beskraj sanja;
Slutim jednu pesmu ránu, možda moju, možda tvoju,
Slutim hod do nedohoda, sakrivenu vatru, koju,
Iz pepela zaborava, čudna bura rasplamsava;
Slutim jedan, ko zna koji, crni bezdan, pa u nesnu
Vidim jedan strašan vrtlog, iz vrtloga čujem pesmu,

— i treba videti njegove *Reči o pesmi:*[3]

... U kovertu obavest da je jedan čovek umro,
U gornjoj, levoj fioci stola,

[1] *Forum*, 1976, god. XIII, br. 1—2; *Život teče dalje*, izd. *Minerva* (biblioteka *Izbor*, knjiga četrnaesta), Subotica — Beograd, 1978.

[2] Milivoje Marković, *Razlog za pesmu* (predgovor knjizi *Život teče dalje*).

[3] *Trinaesti apostol* (izbor: Stevan Raičković), izd. *Prosveta*, Beograd, 1972. (U izboru *Život teče dalje* nema ove pesme.)

Revolver sa osam metaka,
Na satu pet do dvanaest,
Na podu romboid prolećnjeg sunca,
I preda mnom, na ovoj hartiji, nešto kao pesma,
Koja se ne obažire na običaje i tradiciju,
Neke reči kao sanjarenje a nije sanjarenje
(Zidanje nečeg što je nemoguće sazidati)
Znači nešto što bi moglo da liči na pesmu,
Kao što ona žena na prozoru, prekoputa,
Liči na ženu (pa to nije loše).
U stvari, sit sam izmajstorisane poezije,
Nad kojom me (na časnu reč)
Zevanje spopada.

To su dva stava, dva jezika, čak dva veka: *Pesma* je romantizam, u najčistijoj svojoj varijanti, misterija pesničkoga genija, i njegove pesme kao beskraja; to je siloviti ritmički zamah (u duplome osmercu), koji ponavlja samopouzdanje, kao nekakvo apsolutno znanje i samoznanje: »Znam ćutanje šta govori, šta rob sanja iza zida, / I čiji me glasi zovu iz očaja, iz nevida. / Pa nek riču iz prokletstva, iz ponora slutnje glasi, / Od svirepog mora jave stvarnije je sna otočje — / Stablo što iz duše raste ne obara crvotočje«. Zato je, u ovome patosu romantičarskoga Ja apsolutnoga (vaseljenskoga) samoznanja, i samoimanja, pesma »munje sev«, »tuča groma«, »mač i belo usijanje«, »plamen u oluji«, »uzlet do večnosti«. Naravno, nju ne treba tražiti u *Reči o pesmi;* to nisu reči o ovoj, romantičarskoj pesmi, nego o pesmi koja se traži kada nema šta da se kaže: » . . . Držim pero i čekam i ništa mi ne dolazi / Što bi bilo vredno ove bele hartije. / — / Stvarno, nema šta da se kaže«; » . . . Jednostavno nižem reči, obične reči, / Reči o ovoj dosadi, o ovoj svakodnevici, / O ovoj običnosti, o ovoj praznini, / O ovom skučenom prostoru, o ovom prozoru, / O ovom, sada, trenutku«; » . . . U sluh mi upada galama ulice, / . . . / Trebalo bi otići nekud, a ja pišem, / Trebalo bi stići nekoga, a ja sedim, / Trebalo bi (ko zna šta bi trebalo) / A ja se utapam u razmak između redova, / I vidim da je tek između reda i reda / Najrečitija praznina, najširа širina«. To su reči o pesmi tamo gde se čini da je »najrečitija praznina« zato što je sve poricanje reči ili praznina, »dosada«, »svakodnevica«, »običnost«, kao izvrnuta manifestacija (ili »negativna« projekcija) romantizma (pune akcije, nesvakodnevnosti, nadobičnosti): tamo gde sunce može da bude samo romboid (svoja sopstvena

geometrijska slika, dakle, a ne ono samo?), u beznađu koje ne progovara jedino simbolikom (trivijalnom) revolvera, ili koverta u kome je obavest da je neko umro, nego pre svega aritmijom proznoga govora ove »svakodnevice«, kao govora rasturanja bića i rasturanja jezika, kao govora ove praznine, tako da ova pesma (o pesmi, — ta meta-pesma) jeste prividna pesma, ona »liči« na pesmu, onako kako žena na balkonu preko puta »liči« na ženu. Napomena (kao odjek, kao neka vrsta upadice-komentara), uz ovo otkriće, u zagradama: »(Pa to nije loše)«, potvrđuje to otkriće, jer tu napomenu-upadicu izaziva iznenađenost, bez koje nema otkrića, — iznenađen sam, dakle, onim što sam rekao (postoji, znači, i usred ove »običnosti«, mogućnost iznenađenja?), — ali ona me istovremeno i utvrđuje u odstojanju od moga teksta, od moga govora, od mene samoga, pa nada, koja je tu blesnula, u magnovenju ovoga iznenađenja, ostaje u daljini ovoga odstojanja, u kome kao da, samom sebi iza leđa, preko ramena, gledam šta to pišem, pa to i pišem i ne pišem ja, pa to i jeste i nije moj tekst: to i jeste i nije pesma, koja je, idealno (po neiskorenljivoj romantičnosti?), najbitniji moj tekst, najbitniji moj govor, najpunije jastvo kao najviše dobro, nego je, umesto toga dobra, samo ovo što »nije loše«, dobro kao minimum zla, ili dobro otkrića istine koja je, međutim, istina zla sveopštega opriviđenja, ili ne-identiteta: govor ne nosi sobom identitet (kao jemstvo svoje nužnosti, i kao jemstvo ritmičke svoje neodoljivosti, u toj nužnosti), nego je ovaj govor teško ugrožen ne-identitetom, problematičan i aritmičan u toj problematičnosti, u tome »mimohodu« mene i govora, koji i jeste i nije i koji, takođe, samo »liči« na govor.

Može li tu da se ponovi, kao u *Pesmi,* patos romantičarske mitologije herojsko-titanskog Ja pesničkoga genija i njegovog jezika? Ako je i mogućna žudnja za ponavljanjem, — u nemirenju sa egzistencijom u kojoj pesma sve više »liči« na pesmu onako kako je Ja pod sve većom pretnjom da sve više samo »liči« na Ja, ali u nemoći (kao ovde, u trenutku Drenovčeve *Pesme)* da se to nemirenje zasniva u samoj egzistenciji, u njenoj duševno-verbalnoj stvarnosti, — *jezički sluh* u tome ponavljanju neumitno otkriva nešto *quasi:* to je sluh ove egzistencijalne stvarnosti koja ne samo što ne dozvoljava »uzlet do večnosti«, ovako, duplim osmercem (pesmu koja bi bila, kao u pradrevnoj romantici, »mač i belo usijanje«), nego koja dozvoljava autentično pesničko progovaranje tek tamo gde se i ova »večnost« i ova heroizacija

pesnika osećaju kao ono prevashodno ne-autentično.[4] Ova egzistencija bez »večnosti« i bez ma koje forme obogovljenja, ne dozvoljava, čak, ni novoromantičarski govor, koji se konačno iscrpeo već oko 1930, a koji je Drenovac, pedesetih godina, pokušavao da učini svojim govorom: »Ispružen dlan, il osmeh rascvetan negde u prozoru? Svejedno. / Mimohod je ta sreća i taj svetlorumeni mir. / Otkriva li se krvi topla tajna, u jednu ludu zoru / Skoliće me, poneti ko salomljenu grančicu mutan vir«.[5] Svakako, Drenovac u tome nije sâm: našao se on tu među drugima (i ne malobrojnim) pesnicima koji su, u ovo isto doba, poverovali da je mogućno produženje novoromantičarskoga

[4] Prve pesničke zbirke Nikole Drenovca *(Otkucaji srdaca,* s. R. St. Jaramazom, Ruma, 1926; *Večna jesen,* predgovor M. M. Pešića, *Izdanje »Porodične biblioteke«,* Beograd, 1928; *Crni potoci,* Srem. Mitrovica, 1930), a najvećim brojem stihova i poetski nešto zrelija zbirka *Tkanje tame i snova* (s predgovorom Aleksandra Ilića, Osijek, 1932), izgubljene su zauvek u ovoj neautentičnoj romantici, koju je Drenovac uporno držao poezijom. On je voleo svoje knjige da oprema predgovorima, ali niko mu, u ovo doba, na tu anti-poetsku banalnost očito nije ozbiljnije skrenuo pažnju: M. M. Pešić, koji mu je umesto predgovora, — pod naslovom *Umesto predgovora,* — dao prevod jednoga članka Konstantina Baljmonta, namenjenog pesnicima početnicima, — zadovoljio se samo ovom napomenom: » . . . mnoge će od nas i danas obradovati neke Vaše iskrene pesme, mada će nas i pobuniti njihova odveć pesimistička nota«, ni najmanje zbunjen banalnošću, kao da u knjižici *Večna jesen* nije mogao da pročita brojne stihove kao što su ovi, iz pesme *Saznanje:* »Moje oči, moje suze — / Dar božiji to je. / Svelo lišće u jeseni — / To su nade moje . . . / — / Ljubav plačna što piruje: / Pusti goli vrti, / Moje nebo, moje staze: / Ljubav hladne smrti«. Aleksandar Ilić, u svome predgovoru za knjigu *Tkanje tame i snova,* nije ni jedne jedine reči rekao o Drenovčevim stihovima, nego se zadovoljio time da, ispod stihova kao što su, tu, stihovi *Noćne pesme:* »Potok teče . . . Na vrh bora / Usnuo je slavuj san; / Zvezde dišu . . . / Iznad gora / Mesec lije beli dan. / — / Tu pod borom, kad je sreća / Zavijala duše trag, / Ljubismo se . . . Da l se seća? / Da li sam joj još te drag?« (ili oni, u pesmi *Dete:* »Uvenulo cveće, luzi zeleni, / Dve suhe ruke čelo ovile, / U setnoj duši cvali peleni / Nežne se ruže tužno povile«), govori kako pesnici » . . . ne treba da traže potvrde i pohvale od jednoga čovečanstva, koje je u punoj psihološkoj dekompoziciji strmeknulo u provaliju. Jer ta potvrda i ta pohvala je negacija poezije«. Ova romantičarska sladunjavost, usred »čovečanstva (. . .) u punoj psihološkoj dekompoziciji«, godinama je izobličavala Drenovčevo pesničko lice; čak i 1951, u knjizi *Nezvani gost* (sa pogovorom *Priča o drugu pesniku* Emiliana Glocara, izd. *Novo pokolenje,* Beograd, 1951), u kojoj je, osim novih pesama, i izbor iz Drenovčeve poezije pisane 1932—1936, ona je sposobna za ovakav teror: »Da l' si ikad čula reč što srce slama, / reč istine gorke da je ljubav kratka? / U bezumnoj strasti ljubavnička plama / i najveća laž je opojna i slatka« *(Želja).*

[5] *Ljubav je to; Vetar i vlati,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1954. (U izborima *Trinaesti apostol* i *Život teče dalje* pod naslovom *Krvi topla tajna.)*

govora; ali, nije li on taj govor tražio u gorčini, i ojađenosti (kao i neki od tih drugih, zakasnelih, novoromantičara, u prvome redu Dušan Kostić), u pokušaju da se pomiri sa ne-identitetom, kao sa samim ovim »mimohodom« u kome se ne razlikuje »ispružen dlan, il osmeh rascvetan negde u prozoru«? »Svejedno«, koje ovde pokušava da izgovori Drenovac (tako da mu sve reči budu određene tim »Svejedno«), jeste osnova novoromantičarskoga govora, kao »mutnog vira« (ili »svetlorumenog mira«): to je ravnodušnost prema izazovu ne-identiteta, ali i prema samom nalogu identiteta i identifikacije, kao prema suštome nalogu govora, »Svejedno« koje »mimohod« pretvara u sreću (»Svejedno. / Mimohod je ta sreća i taj svetlorumeni mir«). To je pokušaj pretvaranja pretnje ne-identiteta, i patnje zbog nje, u sreću, rezignirano-smirujućim gestom, koji je gest regresije u novoromantičarsku lirsku shemu, a u osnovi tog pokušaja jeste osećanje ličnoga poraza, razočaranja, čak brodolomništva Nikole Drenovca koji je, pre toga, nastojao da se ostvari kao pesnik revolucionarnog aktivizma.[6] Drenovac, koji bi da govori novoro-

[6] Godine 1935, u Osijeku, štampao je Nikola Drenovac knjigu *Lice u lice,* u čijoj uvodnoj pesmi *Prolog,* — dok »isparavaju se rugobe ljudske / Ispod namirisanih frakova i svile, / keze se platinski zubi iz fotelja / postavljenih kožom krokodila«, — odricao se on od »sentimentalne Muze« u ime čoveka »od krvi i mesa«: »Oprosti, naposletku, santimentalna Muzo, / ti bleda pesnička bajko, / što sam ovu knjigu posvetio / čoveku zemnom od krvi i mesa«. — Ovakvu liriku, u duhu i slovu pokreta socijalne literature, u kojoj je »čovek zemni od krvi i mesa« neuporedivo više projekcija ideološkog stava nego realnost egzistencijalno-jezičkog ozbiljenja tog stava, pisao je Drenovac i kasnije, u Americi (u koju je otišao, kao pravoslavni sveštenik, 1938, i u kojoj je ostao do jeseni 1947). To su, posle dvanaesteračke knjige *Srpska epopeja* (Čikago, 1942), zbirke pesama *Mi dolazimo* (Čikago, 1944, s predgovorom Luja Adamiča: » . . . Nikola Drenovac, pesnik i sveštenik, predstavlja najbolje u nacionalnom i religioznom duhu Južnih Slovena, specijalno Srba. Kao sveštenik, on je u dugoj, vekovima staroj tradiciji Pravoslavne Crkve, čija funkcija je bila oslobodilačka i revolucionarna«), od kojih su neke preštampane u knjizi *Pesme* (izd. *Prosvjeta,* Zagreb, 1948), dok su druge objavljene u knjigama *Nezvani gost* i *Glas trećega* (izd. *Nolit,* Beograd, 1960; ciklus *Senke Harlema).* To su pesme o Americi Pete avenije (na kojoj se, znatno ranije, već bio našao Ilija M. Petrović, lomljen između nade, usamljenosti i grozničavoga bunta, — v. njegovu *Baladu o jednom šetaču po Fifth Avenue,* u knjizi *Borci i begunci,* Čikago, 1922): » . . . Ovo je, svakako, Avenija Peta. / Lepota! / U izlogu pilići se peku, / i mehanizam toči crvenu vodu iz čaše u čašu — / dobra imitacija vina, / reklama prosperiteta . . . / — korak po korak . . . / Tabani vam od hodanja bride. / Na uglu velika crkva. / Piše na crnoj ploči: / Uzdajmo se u Hrista, / propoveda otac Štraus. / U iduću nedelju propovednik iz Floride: / za novi krstaški rat, / protiv komunista! « *(Amerika),* ili pesme o Americi senatora Edvarda Martina *(»Our way of life«,* sa citatom iz

mantičarski, jeste Drenovac koji bi da izgovori »Svejedno« sopstvenom brodolomu (»Ja sam brodolomnik. Odjek u gorama.

jednoga govora istog senatora: »Pođimo našim putem sa atomskom bombom u jednoj ruci i sa Duhom Krsta u drugoj«), vešala ku-kluks-klanovaca, za crnce *(Vešala u San Francisku; Nezvani gost),* Medison Skver Gardena (»U Medison Skver Gardenu / Juče je sopran Metropoliten opere / Pevao Tosku, / A danas u njemu bokser teške kategorije / Razbija svom protivniku vilicu. / — / U Medison Skver Gardenu / Pre jednog sata govornik je vikao: / Sve za mir; / A sada drugi govornik viče: / Sve za rat«, — *Medison Skver Garden,* datirano: *1945; Glas trećega).*

Osim ovih pesama to su i pesme inspirisane potrebom za političkim obračunom sa velikosrpskom buržoazijom; u prvom redu, to je poema *Mi dolazimo,* koja i ideološki, ali i stilom i jezikom, neposredno nastavlja članke, koje je Drenovac objavljivao, najpre kao saradnik, a zatim i kao urednik, *Slobodne reči* (u Pitsburgu), boreći se za istinu narodnooslobodilačke borbe i revolucije. (Izbor iz ovih članaka štampao je Drenovac u memoarskoj knjizi *Od oltara do revolucionara,* sa predgovorom Oskara Daviča, *Da bi se znalo i ne zaobilazilo,* izd. *Svjetlost,* Sarajevo, 1976.) Slobodan stih, u patosu ovoga polemičkog obračuna, čuva jezik i stil i neke od motiva ranije Drenovčeve socijalne poezije (» . . . A vi ste nam tada u pohode dolazili, / Sa policijom i sa egzekutorima, / Sa zastavom i opštinskim kolima. / Udovici Radi sa sedmoro čeljadi / Hraniteljku kozu ste oteli, / I sina joj Mladena, koji se protivio, / Kundakom ste udarili i u zatvor odvukli. / Od nadničara Branka i žene mu Pave, / Odneli ste devet vreća pšenice, / A sirotinjske jastuke ispod glave. / A kad je on na vas digao svoj ratarski malj, / Udario ga je seoski pandur štapom u teme, / I viknuo: živeo kralj!«), ali je očita Drenovčeva težnja da ovaj jezik dovede do obračunskog patosa revolucionarnog »Mi dolazimo«: ». . . U strahu pred sudom i novim vremenom, / Vičete da smo hulje i robijaši, / Da smo grobovi vere i hulitelji stare slave! / Uzalud vam urlik i vika, / Jer na glavnjačama vašim popucaše gvozdene brave, / I u dušama oslobođenih mučenika / Blesnuše munje osvete i pravde, / I put naš u krvi, / Pred celim svetom sinu kao crvena duga! / . . . / Mi dolazimo! U zamahu je udar naše nesalomljive moći, / Koja preko zgarišta i bezbrojnih mrtvih glava, / Stiže kao bura i malodušnima / Veru u život vraća! / — / Mi dolazimo! / Kao grom posle munje i dan posle noći, / Probija se kroz oganj pakla / Zastava narodnih prava«. Patos ovoga »Mi dolazimo«, međutim, ne dolazi do svog poetskog ozbiljenja: tome se protivi, podjednako, i jezik reportersko-prizemljujućeg, dokumentarističkog i naivno-verističkog realizma (koji onemogućava, masom pojedinosti male izražajnosti ali velikog disperzivnog dejstva, ma kakvu sintetičnost, i u viziji i u ritmu, osuđujući Drenovca na svakojake nespretnosti), i proza tekućeg žurnalističkog žargona (»zastave narodnih prava«, »nesalomljive moći«, »grom posle munje«, »kroz oganj pakla«).

Govoreći, kasnije, o knjigama *Srpska zemlja* i *Mi dolazimo,* Drenovac je istakao da ih drži »za vredna i uspela književna ostvarenja« (» . . . uprkos svemu, pa i oceni Milana Bogdanovića i još nekih, smatram ove dve svoje zbirke za vredna i uspela književna ostvarenja«, — u knjizi *Od oltara do revolucionara;* v. Bogdanovićev referat o knjizi *Vetar i vlati, Stari i novi,* V, izd. *Prosveta,* Beograd, 1955: » . . . Upravo neverovatno izgleda koliko je ovaj današnji stih Nikole Drenovca formalno savršeniji, rafiniraniji od onog sirovog i primitivnog kojim se kazuju njegove pesme, na primer, u Americi, i koliko je motiv na neki način

/ San zatočenika koga su prokleli«),[7] strahu pred »Istinom nemilosrdnom« (»Zgranut sam od toga saznanja, pa bdim / Nad belinom kao nad provalijom grdnom. / Sve mi je sad zvek praporaca, sve dim, / Pred Istinom nemilosrdnom. / — / Užas me obuzima dok kopnim i nemim. / Iz mraka tajanstva strah oči beči. / Nikoga ne čekam više, ničemu ne stremim. / A to što osećam — ne može u reči. / — / Tonem u ravnodušnost i čujem da me / Samoća hladna u naručja zove«),[8] kao onaj koji, »Juče na krilima borca, danas na nogama begunca«, otkriva čak svoj »obeščašćen san«, »iznevereno verovanje«: » . . . A ništa tako porazno nije / Kao taj obeščašćeni san, to iznevereno verovanje. / — / Uvek se odlazi i niko se nikom sasvim ne približava. / I svako se svakoga boji pod ravnodušnom istinom sunca. / Ko izgubljena reka otičem nepovratno koritom zaborava, / Juče na krilima borca, danas na nogama begunca«.[9]

Nošen talasima ovoga razočaranja, tonuo je Drenovac, na mahove, u realizam »običnosti«, ritmovima u kojima se gorčina, osećanje uskraćenosti, usamljenosti, mešaju sa željom za spasavanjem prihvatanjem sveta »običnosti«, kao sveta bez iluzija:

oplemenjen, odabraniji«). Međutim, stihove iz ovih knjiga on nije unosio u kasnije svoje izbore, kao što to nije činio ni sa poemom *Povratak* (izd. *Prosveta,* Beograd, 1950), u kojoj je uzalud pokušavao da dođe do zanosa prvih dana socijalističke izgradnje zemlje anahronim ritmovanjem i banalnim rimovanjem, daleko od poezije: »Ne teče sad / Uzaludan znoj! / Selo i glad / ko jedan stroj / rade. / Pod ovim svodom / život vri: / ruke u zamahu / dižu, / grade« *(Povratak,* 8). Čak, u izbor *Život teče dalje* Drenovac nije uneo nijednu od svojih pesama socijalne tematike, dok je Stevan Raičković u izbor *Trinaesti apostol* uvrstio samo tri Drenovčeve predratne »socijalne« pesme i, iz američkoga njegovog perioda, samo pesmu *Medison Skver Garden.*

[7] *Pismo drugu* (1950); *Nezvani gost, Trinaesti apostol.* (». . . Ne, u meni duh ne malaksava — / Pred savešću svojom mene nije sram! / — / Klonuo nisam idući iz sna u javu, / Al napokon shvatih: dva i dva nisu pet. / O, da mi je da legnem u zelenu travu, / Da nebo, oblake gledam, i lakih ptica let. / — / Sad tražim puste staze i imam želju / Da negde u divljini od pruća isplетem stan; / . . . / Ja sam onaj isti. / Srce vidiš mi u oku. / Pod petama su mojim i bol, i jad, i strah. / Al tako želim mira. I dobru da čuvam stoku, / Da me u travi zaspe zlatnoga sunca prah. / — / Ne marim više šta mi budućnost nosi. / Za mnom je ostao ipak svetao i rumen trag. / Još samo da mi je dušu da okupam u rosi, / Pa onda neka kažu: odneo ga je vrag . . .«)

[8] *Vapaj; Život teče dalje.*

[9] *Prohladna šuma;* verzija iz knjige *Bezdana žeđ,* izd. *Sloboda,* Beograd, 1969, u kojoj je pesma objavljena pod naslovom *Život već prohladna je šuma.* U ranijoj knjizi *Glas trećega* poslednji stih glasio je: »Juče *na krilima pobednika,* danas na nogama begunca«. (Verzija iz *Bezdane žeđi,* ali pod ranijim naslovom *Prohladna šuma,* i u knjigama *Trinaesti apostol* i *Život teče dalje.)*

»Izidi u sunčan dan među drvorede i aleje. Osmehni se deci / I klikerima njinim. Zapodeni razgovor s odrpancem na klupi. / Pomiluj psa lutalicu koji oko nogu ti se mota. Tiho mu reci: / ‚Mangupe jedan'. A onda smireno i ravnodušno pristupi / — / Nekom upola zauzetom stolu ispred kafane. Učtivo zapitaj: / ‚Je li slobodno'? I ako ti dozvoli čovek u kariranom sakou — / Sedi i odahni, poruči pivo, uzmi novine i odsutno čitaj / O koegzistenciji, modi i ‚razgovorima na najvišem nivou'. / — Veoma pažljivo i sasvim prisutno pročitaj sve male oglase, / I, srkćući pivo, ukrštene reči vodoravno i uspravno reši. / . . . / Uspravno prođi kroz gradsku vrevu ko da si sam na svetu. / Ne misli da l' zapaža te neko. Obična šetnja nek ti se mili. / I gledaj plavet neba. Raduj se raspevanoj ptici u letu. / I oprosti za tešku reč kojom su te bližnji — počastili . . .«[10] Ali, ova potreba za spasavanjem ravnodušnošću nije se u Drenovčevoj poeziji dublje i šire razvijala na nivou prizemnosti ove »obične šetnje«, u kojoj se odsutno čita »o koegzistenciji«, a »veoma pažljivo i sasvim prisutno« svi »mali oglasi«, nego se tražila novoromantičarskom »šetnjom«, u pokušaju odlaska iz sveta socijalne realnosti u svet radovanja »raspevanoj ptici u letu« iz »obične šetnje u običan dan«. Ta »raspevana ptica u letu«, jeste isto što i »plava krila samoće« ili trave: uteha, koja se traži u zaboravu, u okvirima novoromantičarskog stila i novoromantičarskim gestom »milovanja trava«: »Usamljen, al nikad sâm, zastaću možda pod gorom da danem, / Kleknuću travama da pomilujem kose, obvijem jablanu stas«, u želji za stizanjem u »tihe, skrovite luke«: »Ja znam da brod mojih snova čekaju tihe, skrovite luke, / I sasvim je svejedno da l' je obala blizu il' negde daleko«,[11] jer » . . . jedina je sreća u ovim svitanjima sivim — / Smirenje u travama i ljubav pod plavim krilima samoće«.[12] Taj novoromantičarski gest (»Puštam u plavet uplašene ptice / Pre no što padne tmina«),[13] jeste gest smirenja u van-egzistencijalnom, koje ne zna za mimohode, sukobe, poraze, i zato se obećava kao neznanje »svršetka«: taj svet, u travama i među pticama, »pod plavim krilima samoće«, jeste svet »bez svršetka« jer je svet bez egzistencije. Zaboravstvarnosti jeste zaboravsvršetka« (ništa-

[10] *Obična šetnja u običan dan; Glas trećega.*
[11] *Bez svršetka; Vetar i vlati.*
[12] *Dozrele vlati; isto.*
[13] *Poslednja žrtva; Trinaesti apostol.*

vila); sve je onestvareno, utopljeno u »mutan vir« zaborava, i svet i ništavilo: u svetu drugih, »između čoveka i čoveka strmoglav bezdan zjapi«:[14] tamo je, uprkos nemirenju, praznina ovoga »bezdana«, ali i »ništavilo«, »svršetak«, smrt; novoromantičarski svet bez drugih jeste svet bez ovoga »bezdana« ili svet bez »svršetka« (kao neka idealna, a ipak osvojena, besmrtnost?), »svetlorumeni mir«, ili onaj »rumen trag« koji ostaje »i posle odlaska«: »Nema svršetka, jer negde u svetu, il tu, na domaku ruke, / mišlju mojom, davno rečenom rečju, planuće srce neko. / . . . / Pa nek sam voda što će da usane, da mine u neba plavilo; / oblak što plovi maglenim visinama i kropi njivâ zeleni sag — / ja ipak znam da nestajanje nije svršetak, nije ništavilo, / da na kraju puta, i posle odlaska, ostaje rumen trag«.[15] Teško je reći da

[14] *Žrvanj; Vetar i vlati.*

[15] *Bez svršetka.* — Ovaj »rumeni trag«, koji će se javiti u pesmi *Pismo drugu* (»Za mnom je ostao ipak svetao i rumen trag«), može da se nađe već u zbirci *Večna jesen* (pesma *San),* u rečima o snu: »Sve je u njemu zaboravblag, / A ja sam bolan: volim . . . / Nek za mnom ostane rumen trag — / Gospode, ja Ti se molim . . .« Ne treba da zavara molitva »Gospodu«, u ovo doba kada je Drenovac pokušavao ljubav religijski da stilizuje (»Kandilo često palim i padam na kolena, / i plačnih očiju gledam u bledi lik Marije; / Duša mi beskrajno voli — iako nije voljena, / a ljubav hoće da mi u srce mač zarije«, — *Večna jesen,* u knjizi istoga naslova): »rumeni trag«, i ovako stilizovan, nije poreklom iz Drenovčevog religijskog doživljaja nego iz novoromantičarskog »zaborava blagog« i »bolnosti« Miloša Crnjanskog, koji ga je zaveštao novoromantičarima, zajedno sa svojim »osmehom sumornim«: »Za vas ja imam *rumeno* more / i jedan osmeh sumoran« *(Bespuća,* 1920). Još 1918, u pesmi *Zamorenoj omladini,* javlja se ovo rumenilo: »da li znaš još noći budne / kad su u jorgovanu *rumene* senke«, da bi se, kasnije, javljalo raznim prilikama: »znamo da, negde, neki potok, / mesto njega, *rumeno* teče« *(Sumatra),* » . . . krv mi je mlaka — / samo rosa / dalekih *rumenih* oblaka *(Bolesni pesnik),* »kad šuma svene / ostaće nad njom zvezde *rumene« (Uspavanka),* » . . . a ne tvoje strasti, ni članke tvoje gole, / no stisak granja *rumenog* uvenulog« *(Serenata).* ». . . *rumen* krina, sa devojačkog rebra« *(Stražilovo:* v. Miloš Crnjanski, *Sabrana dela, knjiga četvrta, Poezija,* izd. *Prosveta — Matica srpska — Mladost — Svjetlost,* Beograd, 1966).

To je »rumenilo« »krvi mlake« erotizma u malaksavanju (koji neće »članke tvoje gole«, nego ovaj »stisak granja rumenog«), što preliva sve, od zvezde i krina do senke, i što će, kasnije, u *Karnevalu anđela* (1930) Desimira Blagojevića da se ponovi, najneposrednije: »ljubav je beli, rumeni zrak« *(Nevina mesečina),* »Rumenim telom čežnja otiče i lik nam utapa u tajanstvene vode« *(Profil tvog devojačkog tela).* Ta *ljubav u oticanju, kao Eros u rastvaranju,* koji sve onestvaruje, pretvara u senku, jeste Blagojevićev »blistavi i rumeni vez«, iz pesme *Anđeo pomirenja:* to nije anđeo erotske gladi, nego anđeo Blagojevićevog kulta devičanstva, kao samoga zamiranja Erosa, ili kao kulta besciljnosti. Potreban je poraz Erosa, njegova velika oseka, i beznađe u njoj, da bi se stiglo do ove besciljnosti koja sve rastvara, »dematerijalizuje«, čini lakim, »eteričnim« (u

je ovde Drenovac »progovorio smislom da empirijski saopšti dijalektičke spoznaje stvarnosti«,[16] jer ničega »empirijskog« nema u »rumenom tragu«, kao poricanju uništavila, kao što ničega od »kraja« (od smrti) nema u čoveku koji je kao *»voda* što će da usane«, ili kao *»oblak* što plovi maglenim visinama i kropi njivâ zelen sag«: tu je empirija unapred »odbačena«, ovim govorom o kraju čoveka kao o usahnjivanju vode, ili kao iščezavanju oblaka. Taj čovek neće da zna za kraj pre nego što se s krajem i sreo: to je čovek kao voda, i čovek kao oblak, tipično novoromantičarski čovek-voda, ili čovek-oblak, čovek koji se, u sopstvenoj svesti, poričući »kraj«, pretnju »uništavila«, pretvorio u oblak, u vodu, pa zbog toga može, s lakoćom (tog oblaka, te vode), da se pretvori u »rumen trag«. Teškoća sporazumevanja, kao teškoća savlađivanja mimohoda čoveka i jezika (kao mimohoda među bićima, koji je mimohod bića sa samim sobom), *teškoća govora,* »likvidira« se ovde, s lakoćom, zato što se ovaj čovek ovako pretvara u »oblak« i »vodu«, a stvar njegovoga govora (stvar njegove samoidentifikacije u svetu: u drugome, kroz drugoga), pretvara se, verom u »srce neko«, koje će planuti na ono što je on govorio, u novoromantičarski »rumen trag«, s onu stranu stvarnoga govora, ili stvarnog nastojanja za stvarnom identifikacijom (i samoidentifikacijom) u stvarnom svetu stvarnih drugih.

»Rumen trag« ove vere u sveopštu korespondenciju, usred sveta najdublje krize opštenja, nađen je s onu stranu te krize. Ta vera je utoliko jača ukoliko je dalja od istine ove krize. U njoj se rastvara svaka teškoća govora onako kako se u ovome »oblaku« rastvara stvarni čovek: onaj ložač, ili nosač sa železničke stanice, ili rudar, sa kojima je Drenovac, u epohi socijalne svoje poezije, *Lice u lice,* pokušavao da se identifikuje. Tamo, on u tome nije

stilu Crnjanskovog eterizma), vazdušastim, i u tom smislu beskonačnim, pa i »besmrtnim«. To je beznađe, u umoru, ali kao funkcija ove »transcendentne« nade. To je smrt, naslućena u beznađu, koja se pretvara, samom beskonačnošću besciljnosti, u »besmrtnost« onoga što, s onu stranu erotske gladi, kao da se »oslobađa« od tela, »putem vazduha«. Svaki pesnik, zahvaćen talasom novoromantizma, uvek ponavlja, svakim svojim pokretom, onu molitvu koju je Marko Ristić izrekao, na početcima svojim, između novoromantičarskog (Crnjanskovog) kulta nemara i prve magije nadrealizma: »Odvedi moj život večnim putem vazduha, / Odvedi i smrt tamo gde se ne umire« (u pesmi bez naslova, iz 1924, v. *Nox microcosmica*, Beograd, 1955, str. 24—25).

[16] Voja Marjanović, *Poezija Nikole Drenovca*, izd. *Grafos*, Beograd, 1980. str. 51.

uspeo. Pesme, koje je pisao u nastojanju svome da progovori u prvome licu toga nosača (ložača, rudara), ne prelaze prag simpatije ne-proletera za proletera: »Odgovora ne bih znao dati / Kada biste me pitali: šta sam? / Čovek? Nisam, jer kasam. / Konj? Nisam, jer duša u meni pati. / . . . / Niko i ništa. Šta se koga tiče. / S prozora prve klase neko viče: / ‚Halo, nosač broj osam!'«[17] To je socijalna situacija proletera (ovde: nosača), ali izvan njegove psihološko-jezičke stvarnosti. To je situacija bez jezika, ili apstraktan nosač (nosač »kao takav«), a ne u stvarnosti, koja nije ovde i njegova jezička stvarnost. To je nešto spolja, samo tematska fiksacija; ostajem na nivou teme, jer ostajem na nivou simpatije, koja čuva odstojanje između mene i objekta kome težim. Ne postajem, verbalno, ovo Ja, nego ga samo situiram: ja sam nosač, koji govori ne-nosačkim jezikom, i zato glumim nosača, a ta moja gluma jeste, kao i sama simpatija, protivurečna: ona je i moja težnja ka nosaču, ali i moje sačuvano odstojanje od njega: ono što uvodi nosača u moje polje svesti (i što je u tome smislu potencijalno revolucionarno), ali i ono što ga zadržava na odstojanju od mene (i što je, kao sačuvano odstojanje, sačuvana klasna razlika: ono što, stvarno, drži na odstojanju subjekt proletarijata od mene), tako da se moj pokušaj saživljavanja sa tim proletarijatom, kao pokušaj moga samo-negiranja (makar i samo verbalnog, ako ne već u egzistenciji), iscrpljuje ovom tematizacijom. Nosač bez svog jezika jeste, i dalje, bez svog subjekta: i dalje, on nije subjekt, nego objekt, u *mome* posedovanju: *moja* tema, stvar (ili predmet) *moje* simpatije. Zbog toga ja, koji neću da budem ono što jesam, ali to ipak ostajem, osuđen sam da se pretvaram, da »glumim«: pribegavam igrama sasvim površnog »verizma«, koji treba u najboljem slučaju da umiri moju rđavu savest, i to u stilu neobaveznosti »epistolarnog« ćaskanja: pišem pisma umesto tog proletera, očekujući da mi proleterstvo dođe od neobaveznog ćaskanja (upravo nemilosrdno eksploatisanog od pesnika »socijalne literature«: jedva da postoji, u ovo doba, i jedan »socijalni« pesnik koji nije napisao bar jedno ovakvo pismo proletarijata, pismo koje, očito, nije ništa drugo nego udvaračko pismo malograđanina proletarijatu, ali bez odgovora proletarijata): »Danas je nedelja, pa mogu da vam pišem, / Dragi roditelji. Neka vas ne čudi / Moje ćutanje. Bogu hvala zdrav sam. Dišem / Doduše,

[17] *Nosač broj 8; Lice u lice.*

teško i često me bole grudi. / . . . / Svi smo mi ovde kao dobre životinje. / Ćutimo, jer kažu: tako mora biti. / Nadzornici nas nemilosrdno kinje — / Mi moramo pod zemljom bez predaha riti. / . . . / Da li vam Mirko o poslu piše? / Je l' ozdravila seja Marija? / — / Još nešto, mama, piši mi, da li Ana / Odlazi u kolo?«[18]

Tu nema poezije, u ovoj Drenovčevoj »epistolarnoj« glumi rudara, u toj promašenoj mimikriji, u tome ostajanju spolja. Ali tu bar nema mogućnosti za olako (konformističko) poricanje »svršetka«, preobražajem samoga sebe, i ovoga rudara (nosača, ložača), u oblak, u »rumen trag«, koji jeste trag čekanja »nečeg što nikad neće doći«, ali što je (uprkos tome) smisleno zato što daje »lepotu patnji i posle svršetka snove zlati«: »Osećam da ima smisla čekanje nečeg što nikad neće doći, / a što daje lepotu patnji i posle svršetka snove zlati. / Ništa ne reci. Sklopi oči i slušaj: u nama ove noći / šumore šapatom slutnje i strepe dozrele vlati«.[19] Ovde, beskrajno daleko od autentične »empirije«, kao empirije uskraćenoga smisla, i uskraćene lepote, mogućan je samo ovaj smisao koji se, međutim, »oseća«, jer ne može da se misli: vanracionalni (i sasvim iracionalni) »smisao« uzaludnog čekanja, ili »smisao« uzaludnosti, »nečega što nikada neće doći«, neodredljivi smisao ovoga »nečega« s onu stranu određenja (poimanja, izricanja), ali koji daje lepotu patnji (besmislenoj), pa je lepota, zato, osmišljavanje besmislenog. To je ono što »posle svršetka snove zlati«, pozlaćena patnja kao poreknuti »svršetak« (»rumen trag«, kao poreknuti »svršetak« rudara, korespondencija i posle smrti, i uprkos »neposlatog pisma«), pozlaćivanje patnje, a ne otvaranje patnji, »latentni optimizam« onoga koji, međutim, u svome »zanetom dijalogu ljubavi«, ». . . zna da je možda jedina naša sreća ,u ovim svitanjima sivim — smirenje u travama i ljubav pod plavim krilima samoće', a jedini smisao ‚čekanje nečeg što nikad neće doći'«,[20] čak »životna vedrina« koja bi imala da bude »jedina opravdana filosofija čoveka, ‚raba božjeg'«,[21] ali koja »vedrina« (kao »filosofija«?), ostaje »latentna«, kao i ovaj optimizam, jer je smisao čekanja nečega što nikad neće doći: *smisao uzaludnosti, neprevodiv na jezik smisla,* jedan »iracionalni smisao«, dostupan osećanjima, ali ne mišljenju, i ne jeziku. Misao tog smisla »čekanja nečeg što nikad neće doći«

[18] *Neposlano pismo pokojnog rudara; Lice u lice.*
[19] *Dozrele vlati*
[20] Voja Marjanović, *Poezija Nikole Drenovca,* str. 49.
[21] Isto.

jeste »misao koja nas, / Pod palubom broda nadanja, / Vodi u san i varku / Da bismo stigli do cilja«,[22] to su san i varka »pod palubom broda nadanja« ili pred vratima na koja kucaćemo, ali »koja se nikada neće otvoriti«: »Tražićemo i kucaćemo, / Ali nećemo naći ono što tražimo. / . . . / Samo će nas lepa varka maziti, / I samo ćemo se do kraja nadati, / . . . / Al' u tom nadanju i čekanju / Mi rušimo prepreke na putu u život, / Osmišljavajući patnju / kroz koju nalazimo sebe«.[23] To je samonalaženje patnjom zbog nenalaženja: patnja u nenađenosti, koja nenađenost pretvara u nađenost (i tako se »osmišljava«), ali jedino »pod palubom broda nadanja«: jedino iracionalno, s onu stranu svakog izricanja smisla te patnje, i beskrajno daleko od ovakvoga pokušaja njenoga opisivanja, koji je osuđen na apstrakciju one gole tvrdnje, ponovo: »Mi rušimo prepreke na putu u život«, kao što je neizreciv, neposredno, smisao uzaludnog čekanja, ili smisao besmislenosti, kao što je neposredno neizrecivo postojanje kao smisao po sebi (a šta bi mogao da bude smisao patnje ako ne taj smisao po sebi postojanja?), život koji van sebe nema razloga, i kome se razlog ne može naći. To je neuhvatljivi »razlog« dat samim postojanjem (vanrazložnim), smisao koji poriče svaki besmisao, cilj koji rastvara svaku besciljnost, ali koji, neizreciv neposredno, u svakom pokušaju svoga neposrednog izricanja (kao u pokušaju prevoda iracionalnoga jezika »vedrine« na racionalni jezik filosofije: u pokušaju da »vedrina« postane »filosofija«), zadržava na nivou proste tvrdnje da »ima razloga«, koja (tvrdnja), međutim, može da ubeđuje samo svojim retoričkim zamahom, ali ne može da nam pruži ni jedan jedini »razlog«: ». . . Ima u svetu puno bola i puno sulude sreće, znam — / Pa sam uspravan i živim malim životom ptica, / Radostan što nije zaludan korak i belog oblaka pram. / — / Bez sna. Al' nikad bez slika satkanih od čekanja, / Nikad bez očiju što piju, na kratkotrajnim stazama, / Lepotu i naličja življenja, nikad bez pouzdanja / U vernost sunca, kolevku zemlje i mir pod travama. / — / Jer ima dobra u svemu i svakom, ima razloga taj put, / I sve na njemu, i sve pod njim, ima, i kad izgleda / Da nema smisla život insekta što traje tek minut, / Da zaludna je mreža koju pauk od jutra do mraka ispreda«.[24] Vraćamo li se to u kosmos finalizma,

[22] *Varka; Život teče dalje.*
[23] *Vrata; isto.*
[24] *Ima razloga taj put.* — U prvoj verziji, u knjizi *Vetar i vlati,* — u kojoj je, dosledno novoromantičarski, »zrak« umesto »sveta« (»Ima u zraku puno

prožet sveopštom svrhovitošću koja čini da i ova paukova mreža ima svrhu, sveopštim smislom koji nije mimoišao ni insekta, tako da sve sa svime saučestvuje, ne samo insekt sa paukom, nego i sunce sa čovekom, pa se suncu može da vrati »vernost«, u zemlji da se vidi »kolevka«, i da se ponovo veruje u »mir pod travama«, »jer ima dobra u svemu i svakom«, nekog apsolutnog dobra ovoga obnovljenog finalizma koji svemu vraća razlog, utoliko više ukoliko je dalji od prakse »mimohoda« među bićima (i bića sa svetom), ali i ukoliko je dalje od jezika? To je religijsko apsolutno dobro koje se ne može reći. Taj sveiskupljujući »razlog« se ne može misliti, on se može osećati, kao i onaj »smisao« »čekanja nečeg što nikad neće doći«, koji je, stvarno, *religijski* smisao, smisao vere bez razloga, i bez jezika, čak bez slike: to su, umesto »razloga« i »smisla«, i umesto slike, one »dozrele vlati« koje, na samome našem dnu, »u tmici«, u najdubljoj našoj »nutrini«, »šumore šapatom slutnje« (od čega strepe? od otvaranja bezdana u »rumenom tragu«? od povratka patnje iz lepote?), ili je to ona »vlat« u »zlatnoj njivi sna«, koja ostaje u našem posedu onda kada nam sve drugo uskrate: »Smiri se. U zlatnoj njivi sna / I tvoja ljulja se vlat . . .«.[25] »Dozrele vlati« ovoga ustreptalog lirizma, njihov »šapat slutnje«, to je jedini jezik ovoga »latentnog optimizma«, *latentni* jezik ovoga (večito) latentnog smisla, kao smisla koji neće doći do svoga

bola«, umesto kasnijeg: »Ima u svetu puno bola . . .«), — bio je stih: *»Pa dišem duboko* i živim malim životom ptica« umesto stiha iz konačne verzije: *»Pa sam uspravan* i živim malim životom ptica«. Ovu ispravku »Pa sam uspravan« uneo je Drenovac u knjigu *Bezdana žeđ*. U izboru *Trinaesti apostol* Stevana Raičkovića, umesto prvobitnog »pa dišem duboko« i kasnijeg »Pa sam uspravan« jeste nova verzija: *»Pa dišem ravnodušan . . .«*, što je svakako u punoj saglasnosti i sa novoromantizmom i sa sentimentalizmom »malog života ptica«, ali što je Drenovac, u izboru *Život teče dalje*, odbacio, očito htejući da se javi kao »uspravan«, a ne kao »ravnodušan«. (To potvrđuje isti »retuš« na njegovome novoromantičarskom autoportretu, u pesmi *Bez svršetka:* »Naizgled sam senka, lice u prolazu, na izdisaju plamen — / a ja sam doziv daljina, pesma nemira, zamrlih tišina glas«, opet za knjigu *Bezdana žeđ*, i to promenom tipično novoromantičarskog »doziva daljina« u »doziv ljubavi« i, takođe tipično novoromantičarskog, »zamrlih tišina glasa« u »sputane bure glas«: » . . . A ja sam doziv ljubavi, pesma nemira, sputane bure glas«. — Samo, ovoga puta Drenovac nije postupio isto kao sa onim »uspravan«, umesto »ranodušan« u pesmi *Ima razloga taj put:* posle verzije iz *Trinaestog apostola*, nastale nekom vrstom kompromisne kombinacije »doziva daljina« i »stišane bure glasa«: » . . . A ja sam doziv daljina, pesma nemira, stišane bure glas«, on se, u knjizi *Život teče dalje*, ipak opredelio za prvobitnu, novormantičarsku, shemu.)

[25] Smiri se; *Bezdana žeđ.*

ozbiljenja, do svoje izrecivosti: to su »vlati« čiji pokret unutarnjeg treperenja, najtajnijih vibracija, mogu da se nađu, kao i dobro kojeg »ima (. . .) u svemu«, samo ako se zatvore oči (»Sklopi oči i slušaj . . .«), ako se, dakle, sluša (ova nutrina) a ne govori, ili ako se govori kao da se sluša, pretvaranjem govora u »šapat slutnje«, zadržavanjem govora »u tmici« ovoga u tamu skrivenog apsolutnog smisla, apsolutnog razloga kao kada se otvaraju »dveri srca zlatnoj obmane ptici«:

Ne iskaži se, Pesmo. U svojoj ostani tmici
Ko usamljeno drvo u šumi posle seče.
Otvaram dveri srca zlatnoj obmane ptici,
I ravnodušno gledam kako se spušta veče.[26]

Pesma treba da bude upravo ovo pretvaranje govora u ne-govor; »tmica« ovoga govora treba da bude »zlatne obmane ptica«: zlato obmane koje je mogućno samo u »tmici«, »posle seče« (i kao da »seče« nije bilo?), uz pomoć ravnodušnosti, bez koje nema ovoga zatvaranja očiju kao progledavanja u svetu »dozrelih vlati«. To je taj »latentni optimizam« »razloga« koji prebiva u svemu, ali koji dozvoljava samo »šapat slutnje«, i koji zahteva, prećutno, od nas, da se pomirimo sa tim »šapatom slutnje« (» . . . Svi smo mi ovde kao dobre životinje«?), sa tim ne-odgovaranjem i ne-iskazivanjem.[27]

[26] U pesmi bez naslova *(»Ne iskaži se, Pesmo . . .«); Trinaesti apostol.*

[27] U tome »šapatu slutnje« Drenovac je našao nekoliko poetskih akcenata, ali koji ostaju u krugu već osvojenog. Nalog »ne iskaži se, Pesmo«, kao nalog da pesma ostane »u tmici«, nalazi bezizgledno protivurečje u nalogu iskazivanja, kao u nalogu da se kaže razlog bezrazložnog, ili smisao besmislenog: da se »životna vedrina« pretvori u »filosofiju«, odnosno da se sve iracionalno »racionalizuje«. To je ono što je poeziju ove »vedrine« onemogućavalo, nepovratno, pseudo-filosofskim govorom (kao što je onaj u pesmama *Varka* i *Vrata),* i što je i novoromantizam Nikole Drenovca svelo na stav bez jezika: na pokušaj mirenja sa ne-identitetom, ravnodušnošću prema samom nalogu identifikacije, utapanjem u »svetlorumeni mir« čoveka-oblaka ili čoveka-vode, ali koje mirenje ne vodi govoru pesme zadržane u »neiskazivanju«, u »tmici«, nego samo tek donekle, na površini, dodiruje to »neiskazivanje«. Poredak jezika »iskazivanja« (identifikacije) odoleva moćno imperativu »neiskazivanja«. Zbog toga su najviše sintaksičke afirmacije ovoga imperativa »neiskazivanja« sasvim površinske, kao u pesmi *»Ne iskaži se, Pesmo . . .«*, u znaku inverzije: »Otvaram dveri srca *zlatnoj obmane ptici*«. To je, čak, i najveće ugrožavanje »iskazivanja«; po pravilu, to su sasvim bezazlene inverzije između noseće reči i njenih predikata, u znaku izvesnoga zakašnjavanja objekta (ali i glagola), kao u stihovima Desanke

To nije pokušaj da se govori »s krovova« ono što je doneo šapat, da se kazuje na vidiku ono što je nađeno u tami, po jevanđelistu Mateju, — čije reči (gl. X, st. 27): »Što vam govorim u tami, kazujte na vidiku; i što vam se šapće na uši, propovijedajte s krovova«, naveo je Drenovac na čelu knjige *Lice u lice,*[28] — nego je to upravo suprotno: ovaj pokušaj da se s »vidika« siđe u »tamu«, i da se iz »propovijedi« (neposredno ideološkoga govora, »s krovova«) vrati šapatu. To je, uvek, u Drenovcu veoma jaka *potreba za smirivanjem* (u znaku ovoga »Smiri se«, kao »Ne iskaži se«), u kome smirivanju, kad bi moglo da se

Maksimović, koja je osnovni svoj stil izgradila upravo na sistematskoj upotrebi (pa čak i prekomernoj eksploataciji) ovakvih inverzija: »i kropi *njiva zeleni šag«*, »da mine *u neba plavilo« (Bez svršetka);* »O, da mi je da legnem u zelenu travu, / Da nebo, oblake gledam, *i lakih ptica let«. (Pismo drugu);* »Ali tako želim mira. *I dobru da čuvam stoku,* / Da me u travi zaspe *zlatnoga sunca prah«* (Isto); » . . . Koju tek nazreh u zvuku, u kucanju *na duše moju opnu«;* »Pa kome kazati vrtlog taj, i pred kim, *pod stida rujem« (Slušajući Betovena; Vetar i vlati);* »A ja sam doziv daljina, pesma nemira, *stišane bure glas« (Bez svršetka).* Kao kod Desanke Maksimović, tu objekt zakašnjava (umor je taj koji traži njegovo zakašnjavanje), ali neznatno: on je sačuvan, a uspostavljanje pune veze sa njime samo je za kratko vreme odloženo, i bez ikakvih većih komplikacija; veza sa uobičajenim sintaksičkim poretkom tek po površini je, i sasvim bezazleno, poremećena, ali u osnovi svojoj taj poredak i dalje trijumfuje: ostali smo u sintaksičkoj sferi svakodnevno-empirijskog sveta, koja ne dozvoljava »mutan vir« autentičnog novoromantičarskog jezika, kao »svetlorumeni mir« umora koji bi bio i umor svakodnevno-empirijski, besciljnost koja bi rastvorila njegov sintaksički poredak, »večnim putem vazduha«. Neposredno-empirijsko jače je od ove besciljnosti: objekt je sačuvan, stepen ravnodušnosti (prema objektu, prema samom iskazivanju koje je, uvek, kretanje prema objektu) nije veći od onoga što se iscrpljuje odlaganjem objekta, malim inverzijama, po pravilu na kraju stiha, koje izazivaju utisak zamiranja (pa i kao nekog dalekog, a prigušenog, zapevanja). U osnovi ovoga »šapata slutnje« sačuvano je znanje objekta, i kretanje ka njemu, kao samo znanje (i samoznanje) poretka i *njegovoga* govora. »Slutnja« je ovde, u ovom sačuvanom znanju, samo prividna, pa se zbog toga i daje toliki značaj »šapatu« (kao i kod ostalih novoromantičara od tridesetih godina do novijega vremena): umesto novoromantičarskog »intuicionizma«, koji je »slutnja« drugoga zaboravom postojećeg, to je racionalizam pamćenja postojećeg, ali koji bi »šapatom«, spolja, da se oslobodi od samoga sebe, što je uzaludno: i prošaptan, objekt ostaje objekt koji jeste, a znanje o njemu samo je donekle prigušeno, a u stvari sačuvano.

[28] S citatom iz jevanđelista Marka (XIIII, 2: »I odgovarajući Isus reče mu: vidiš li ove velike građevine? Ni kamen na kamenu neće ovdje ostati koji se neće razmetnuti«), i citatima Zdeneka Janse i Albera Londra (»Oni koji žive bez okova, bez bojazni, oni koji svaki dan jedu, podižu oko svoje osobe toliku galamu, da i ne čuju tužaljke koje dolaze iz dubine. Smatram da je dostojno hvale podići glas, ma kako slab bio, za one koji više nemaju prava da govore . . .«).

govori u njemu a da se samim govorom ne unese nemir u njega, reklo bi se, kao Drenovac u jednome od najlirskijih svojih trenutaka:

I dovoljna mi je tišina,
Koja ne pomera guštera
Dok se sunča

(Druga obala),[29] potreba za smirivanjem koja podrazumeva, i čak zahteva, *ravnodušnost,* bez koje je nemoguć smisao »uzaludnog čekanja nečeg što nikad neće doći«, kao smisao uzaludnosti ili uzaludnost koja nije »zaludna«, *besciljnost sa ciljem,* izmirenje ciljnog i besciljnog, koje zar ne podrazumeva ovu ravnodušnost bez cilja, ali kao cilj, tu *besciljnost kao cilj oslobađanja od cilja,* i, samim tim, kao oslobađanja od same besciljnosti, koja jeste samo tamo gde jeste cilj, pa bi tek tu, usred tišine ravnodušnosti, koja je tišina ovoga nepokreta (s onu stranu cilja i besciljnosti, smisla i besmisla), čovek mogao da bude kao »gušter koga *ne pomera* tišina / Dok se sunča«, a sunce bi bilo sunce ove idealne ravnodušnosti? Kako mimohod besciljnog i onoga što ima cilja (besmislenog i smislenog, ili trajno ne-identičnog i onog što je smisleno jer se u sebi oseća kao identično), taj mimohod postojanja i razloga, egzistencije i »iskazivanja«, da se savlada ako ne uz asistenciju ove ravnodušnosti, koja uvodi u tišinu? Ovo možda najdublje, najistinitije i zato najpoetskije otkrovenje Nikole Drenovca: ta »tišina, / Koja ne pomera guštera«, podrazumeva znanje da *zvuk pomera,* da *govor* pomera. »Latentni optimizam« razloga bez razloga, koji povezuje, ponovo, u jedinstveni kosmos insekta, sunce i čoveka, obećavajući nam mir, u tome izgubljenom, pa ponovo pronađenom kosmosu (»posle seče«), zahteva težnju za postojanjem, postojanje »kao takvo«, ali upravo zato zahteva i ravnodušnost prema stvarnome govoru stvarnoga cilja (razloga, smisla). Imperativ ovoga postojanja »kao takvog« uvodi u ravnodušnost guštera na suncu. Taj imperativ *gura* svest (sa njenim pitanjima o razlogu, smislu, cilju) u ravnodušnost, i to utoliko neodoljivije što je on jači, onako kako postojanje, kao razlog (svrha, smisao) *po sebi* (dakle: *bez* razloga, smisla, svrhe), odbija razlog (smisao, svrhu), i to čak

[29] *Život teče dalje*

i onda kada je ovaj pesnik, bezazleno (dakle: bez moralne i intelektualne upitanosti) prepuštajući se svojim kontradikcijama, i odbacujući »blaženu svejednost« (kao da nikada nije u njoj, novoromantičarski, tražio blaženstvo mimohoda kao sreće,[30] ili kao da nikada nije sanjao da dostigne ovoga idealnog guštera kojeg ni tišina ne pomera dok se sunča), i na ustuk svome, suštinski »gušterskom«: »Ne iskaži se, Pesmo . . .«, parafrazirao reči jevanđelista Mateja, kao sam vrhunski imperativ: »Od munje treba sačiniti / Nova slova, / Od ognja reči, / Pa umesto u rukav svoj, / Ono što jeste u mozgu — / Kazivati s krova«,[31] i pojavio se sa poemom *Jevanđelje po meni*, kao »trinaesti apostol« ili jevanđelista anti-jevanđelja, koji *miru* svake dogme (a ne samo hrišćanske) suprotstavlja *nemir*, i svakoj izvesnosti dogme neizvesnost, čak i poziv na bespuće, objašnjavajući (»s krovova«, daleko od »šapata«) kako to nije jevanđelje ni po Luki, ni po Mateju, ni po Jovanu, ni po Marku,[32] ali » . . . ni baza metafizike. / Ni Platon, ni Hristos, ni Hegel, / *Već matematika otvorenog puta, / Ja, ovaj dan, i samo taj, ne sutra*«.[33] *Jevanđelje po meni* je, nesumnjivo, *stihovani pledoaje* za nemir apsolutne otvorenosti, kao nekakvoga apsolutnog anti-dogmatizma, koji ne pristaje ni na kakav odgovor,[34] čak i ni na kakav cilj (tako da se putuje radi putovanja, a ne radi cilja),[35] što bi sve, opet, imalo da bude neka vrsta ozbiljenja onoga sna apsolutne slobode (punoga »iskazivanja«), koji je goreo, svojevremeno, u mladome Drenovcu, ali od koga se on bojao:

[30] »Kad ne bih bio siguran da postoji / Govor ćutnje i sjaj beskraja u verigama, / Zubatim rečima zube bih polomio, / I blaženoj svejednosti se poklonio. / . . . / Ne znam da li je po meri nevinosti / Sazdan kalup vremena koji razbijam, / Tonući u sjaj podzemnog neba — / Al' blaženoj svejednosti se ne pokoravam« *(Podzemno nebo; Život teče dalje)*.

[31] *Od ognja reči;* isto.

[32] »Ni po Mateju, ni po Marku, / Ni po Luki, ni po Jovanu, / Već po meni . . .« (uvodne reči u poemi *Jevanđelje po meni*, izd. *Matica srpska*, Novi Sad, 1959).

[33] *I rekoh reč; Jevanđelje po meni.*

[34] »Znam: odgovor na pitanje / uvek je žuto gašenje vida, groteska / Vere smrvljene u paramparčad« *(I pitao sam tišinu)*.

[35] V. u pesmi *Nedohod (Život teče dalje):* »O, putnici usmereni bez smera u trulež / Iz koga život se rađa, / Ne pitajte za putokaze, / Idite, idite, idite. / Plovidbama burnim vaš nemir / Biće steg. / — / O putnici upućeni u budućnost, / Ne putujte zbog cilja već zbog putovanja. / Negde, ko zna gde, postoje / Predeli iznevereni od prošlosti, / Spaseni od sadašnjosti, / Obmanuti od budućnosti. / Putnici, putujte iz srca svetlosti / U nedođiju . . .«

Da u omeđenu reč
Razapnem nutrinu,
Možda otpadnikom
Nazvala bi me braća,
Il' grešnikom
Kom nema spasenja u miru
I blaženstvu Tvorca nam neznanog.
O, ja se svejedno molim
Domaćem patronu,
I Majci Mariji Svetoj

(Iskrena pesma).[36] Ali, koji, i kakav, može da bude »otvoreni put« tamo gde je Drenovčevo »Ja, ovaj dan, i samo taj, ne

[36] *Tkanje tame i snova.* — Poslednji stihovi u ovoj pesmi očito su izjava, koja bi imala da spase Drenovca od mogućnog prigovora »braće« da je »otpadnik«. To je, svakako, »omeđena reč« bez »nutrine«, u najdubljem protivurečju sa kasnijom tvrdnjom Drenovčevom, u poemi *Jevanđelje po meni* (u pesmi *Svedočanstvo)*, da ». . . niko neće skriveno i unutrašnje / menjati za javno i spoljašnje«: strah od kazne »braće« za »otpadništvo« traži ovo »menjanje«.

Religijske svoje pesme Drenovac nije kasnije preštampavao, starajući se da izbriše i svaki trag »Boga«. Tako je, preštampavajući u knjizi *Nezvani gost* ljubavnu pesmu *U bdenju*, iz knjige *Crni potoci:* » . . . Stvari su noćas žive. Čujem im klik. / Cveta njen lik ko ruža. / *Moj Bog milost mi pruža.* / Stvari su žive noćas — čujem im klik . . .«, umesto stiha »Moj Bog milost mi pruža« napisao stih: *»O, ko mi to ruke pruža?«* Ali to, ipak, nije bilo novo njegovo menjanje »unutrašnjeg« za »javno i spoljašnje«: bog milosti nikada nije bio bog autentične Drenovčeve »unutrašnjosti«. Njegov bog bio je bog što se rađa u strahu pred smrću, bog smrti kome je Drenovac, osuđen da kao sveštenik opoje mrtvace, pred ukočenim telom u lesu i pred voštanicom u crnom čiraku, u strahu šaputao: »Gospodi, pomiluj! . . . Gospodi, pomiluj!« *(Vizija; Večna jesen)*, bog »poslednje oluje«: »Pomiluj raba tvojego . . . / — / Koračam tiho i slušam — sve bliže: / U oblaku večernjem video sam sebe, / I skrštam suhe ruke / Ko dva spomena crna . . . / . . . / Aliluja! / . . . / Voćnjaci cvetaju, vode žubore, / A u duši: plač, želja i krst — / Sve će pomamno / Strti / Poslednja oluja . . . / Skrštene bele ruke . . . poslednji pečat / Smrt . . . / — / Imja tvoje — Aliluja!« *(Crni potoci)*. To je »Gospod čudan i mrk« (». . Sudbine dar je prek, / Pozdrav života grk. / Sumoran ceo vek, / Gospod čudan i mrk«, — *Glas;* u istoj knjizi), »Gospod« koji u časovima kad život zjapi kao grob, traži od Drenovca da doziva krst na rame (»Ko grob zjapi u meni život, / Na rame krst — krst na rame«, — *Odjek;* isto).

Drenovac je pokušavao, u nekim trenucima, da veliča bol, u znaku ovoga »Na rame krst — krst na rame«, kao njegov školski drug R(isto) St. Jaramaz (sveštenik, rođen 1906, streljan, zbog učešća u bratoubilačkoj borbi protiv Muslimana i Hrvata, januara 1942; posle knjige *Otkucaji srdaca*, sa Drenovcem, štampao zbirke stihova: *Ogrevi*, Sremski Karlovci, 1928, i *Pregršt savesti*, Mostar, 1933), koji se jadao, — na nivou stihova: »Imam božansku dušu / I prolazno telo«, — da će na putu u nebo prvi pasti (»Nebu, nebu krenimo, / A

sutra«? »Matematika otvorenog puta« ne može da zna za ovo Ja, i za ovo »ne sutra« (koje je upravo »ne sutra« toga Ja, kao utvrđenoga u samome sebi: » . . . ovaj dan, i samo taj«). To je Drenovčev »matematički« nesporazum sa »otvorenim putem«: nesumnjiva greška u ovoj »matematici«. Ali, ta greška nije samo stvar slabe matematičarske sposobnosti ovoga »trinaestog apostola« (koji je, u časovima očajanja, i matematiku bacao na

znam: u hodu prvi ću pasti!«, — *Hajdemo nebu!),* ostavljajući u amanet onima koji će ga sahraniti da mu u mrtvačkom sanduku raširе ruke, da ne bi bio »večno prekrštenih ruku«, ali i da mu ne nose ni cveće ni krst na grob (»Jer mi bolna vera nije bila čvrsta; / Kad se grešan rodih, nek umrem u grehu!«), i da mu se peva »Svjati večni Bole« *(Sonet pogreba),* uzdižući tako bol umesto boga, pošto je bol »neimar ljubavi«: »Sestro, kad jednom bude moje biće svelo, / Uzmi sebi moj bol — ne daj da ga vreme odmah satre« *(Ljubav bola;* sve u knjizi *Ogrevi).* — [Danica Marković, u predgovoru knjizi *Ogrevi,* isticala je, kao veliku vrlinu ovoga mladića od »devetnaest proleća«, što »nije zalutao na stranputicu raznih savremenih ‚izama'«, a što, opet, »dokazuje njegov smisao za lepotu i čistotu pesničkog osećanja«: povodom stihova, dalekih od svake poezije: »Oh, teško je teško / pojmiti slast moga bola«, otkrivala je ona u Jaramazu onoga koji je među »izabranima«: »Najuzvišenije čovečansko osećanje, transcendentni izraz duhovnog života čovečjeg, bol, darovan je samo izabranima. Naš mladi pesnik do tog saznanja nije došao psihološkim putem: on je to shvatio nadahnućem. Zato on voli svoj bol i u ljubavi prema bolu on ide do kulta«.] Iako nije sebe optuživao za grešnost, Drenovac je takođe hteo da služi kultu bola, šireći ruke za raspeće: »Ljubav krst je slatke muke, / Nebo, uspon do beskraja. / Raspnite me — širim ruke, / Hoću čašu izdisaja / . . . / Krst doziva. Snovi sjaje . . . / I beskraja čujem zvuke — / Opelo mi sreća daje, / Raspnite me — širim ruke!« *(Ljubav; Crni potoci),* ali u tome kultu bola nije stizao dalje od ovakvoga patetičnog gesta ili od izvesne samo-stilizacije koju je očekivao od lakog poremećaja sintaksičkog reda: »Živeću dahom ti. U tebi svanuće lepše je« *(Molitva srži; Tkanje tame i snova),* ili: »Jer tužno kiti / Glavu mi pregorak bol« *(Samoća;* u istoj knjizi). On je pokušavao teskobu da uzdigne do romantičarski stilizovane mističnosti: »Teskoba . . . I ko mesečar / U crnim haljinama, / Izlazim bledolik, zanet tajanstvom . . . / O, kako pev daljinama / Kroz krv moju struji!« *(Daljine; Tkanje tame i snova),* ali nikada njegova teskoba nije se preobrazila u »pev daljinama«. Teskoba njegova ostaje teskoba sputane erotičnosti mladića zatvorenog među četiri manastirska zida: »Zidovi, / Četiri moje strane sveta, / Zašto slutite / Ambis samoće koja ubija? / Zašto mi vaše tamno podneblje / Pritiskuje život ko jesenja mora / Livadu punu raznolika cveta? / . . . / Zidovi / Četiri moja mrtva boga, / Učinite čudo i ostvarite moj san! / O, da li vidite: ja klečim. / O, da li čujete: ja molim. / Ostvarite moj san o njoj da usne / Kako je još uvek volim / I čuvam sred srca svoga« *(Zidovi,* u knjizi *Nezvani gost;* u knjizi *Trinaesti apostol* kao *Zidovi manastira,* i datirano: *1928).* U ovo doba, napisaće on stihove religijske mističke ljubavi: »Ničega nema. Ali osećam da se rascvetao na mome čelu poljub« *(Put; Tkanje tame i snova),* ali od prvih svojih stihovanih mucanja, kada je pisao stihove radi akrostiha *Nadi iz Golubinaca* (u knjizi *Otkucaji srdaca),* do poslednjih njegovih stihova, »pevu daljina« u krvi i mističkom

đubrište sveopšte »grozne gluposti«,[37] ali nam je, evo, ovde ipak objašnjavao da nije ni Platon, ni Hegel, da ne bi bilo nesporazuma?), nego je to greška njegovoga stvarnog neiskušavanja »otvorenog puta«, kao puta izazova ne-identiteta. Ovo Ja, kao samo »ovaj dan«, »ne sutra«, doziva želja za smirivanjem, ona koja će taj imperativ Ja da iskaže, u poeziji Drenovčevoj, u više drugih povoda, kao imperativ mira u samoposedovanju: »Ostani uvek svoj. / Neka ti duša u beznađu sanja, / Neka ti lice blista u sjaju / Unutrašnjeg mira«,[38] tako da je ovo »Ostani svoj« u stvari: »Smiri se«, ali kao u potpunoj otuđenosti (odvezanosti) od sveta, u samozaronjenosti, što će da se javi, više nego jasno, i u samoj poemi *Jevanđelje po meni:* »Smiri se, sebi kažem, / Jer nema drugih preobražaja osim preobražaja iznutra. / Osećam da sam konačno svoj, / Sasvim zaronjen u sebe, / Dokraja probuđen i dokraja odvezan, / I konačno otuđen, / Očiju uprtih u ovo Danas, / U ono što mi *ovaj* trenutak pruža«.[39] To je nalog »Ostani svoj« kao nalog smirenosti u otuđenju; ili, to je

»poljubu« davala je nesavladivi otpor erotska glad, koja je, umesto bola, kao »transcendentnog izraza duhovnog života čovečjeg«, koji se daje samo »izabranima«, tražila sremačku poskočicu: »Zelen ora' deb'o lad, / Daj da ljubim dok sam mlad . . . / Ječi daljina. Jasika podrhtava. / Oblaci se razgone . . . Cvetovi uzdišu« *(Prkos; Tkanje tame i snova),* pa se, uz *Aliluja i Vječnaja pamjat,* javljala i pesma frule što je »mekana / Ko kosa Anke čobanke«, u snu o »plandovanju«, u bezbrizi, umesto sna o krstu za rame: »Na vrhu brega mi koleba — / Kako ću doći do leba, / Ne brinem . . . Pevam, plandujem . . . / — / Uz zvono ovna Sekana, / Pesma je frule mekana, / Ko kosa Anke čobanke« *(Pastirova pesma; Tkanje tame i snova),* a umesto teskobe, među zidovima, i rascvetavanja žudnje, u samoći, u »poljub« na čelu, to je žudnja sremačkog mladića da još jednom vrisne i potcikne, »uz prasak kremenjače« (» . . . Ja bih za tren da vratim čuture, kićene konje i ruzmarine, / Još jednom da vrisnem, da potciknem uz prasak kremenjače« *(Želja,* 1935), i to je pokušaj da se pesma pretvori u veliko platno na kome bi, sve pojedinost po pojedinst, Drenovac mogao da naslika Srem kao obećanu zemlju boga Bahusa, iz dana jesenskih svetkovina obilja i erotike (usred epohe kada je pokušavao da se ostvari i kao pesnik socijalne bede): »Klokoću bokali u podrumima gde krv zemlje rodne / Rezi i kipi ko mladost raspojasanih seoskih bećara. / Škripe grožđem natovarena kola i devojke zgodne / Pevaju sredinom šora o biser-grani i čežnji graničara. / — / Pod manastirom jaganjci se peku i plamte vatre. / Lome se čaše uz ciganske žice i vrište devojke. / Ko suncobrani beli na sve strane rasule se šatre, / Besno se vije kolo i čvrste podrhtavaju dojke« *(Srem, 1933;* v. u knjizi *Trinaesti apostol).*

[37] »I kažeš: matematika. Da li? / Grozna glupost sve je. / Posustaneš li, ko da te žali? / Prastaro sunce svejedno greje« *(Obala uzalud čeka; Glas traćega).*

[38] *Niko ne treba da zna; Život teče dalje.*

[39] *Kažem sebi: smiri se.*

otuđenost koja ne omogućava samo da se u njoj bude »svoj« (ili da se u »pustoslovlju«, u »nigdini«, stoji uspravno): »Stojim uspravan u pustoslovlju, / Otuđen, u nigdini, ali svoj, / Uvek svoj«,[40] nego je (ta otuđenost) sama smirenost, jer je ova »unutrašnjost«, u kojoj su jedino mogući preobražaji (»Jer nema drugih preobražaja osim preobražaja iznutra«).

To je poricanje preobražaja u svetu, kao afirmacija ravnodušnosti (uvek u znaku istoga »Smiri se«: »Smiri se sasvim. Eto. / Možeš. Pogledaj okolo ravnodušno. / . . . / Smiri se. Usredtoči / misli i nasmeši se čist. / Odsutno zaklopi oči. / Spavaj. Spavaj budan i ništa / Ne očekuj više«),[41] ali i kao preduslov preobražaja »Svejedno« od jemstva novoromantičarskoga »svetlorumenog mira« u »vidovitu svejednost« ove smirenosti u otuđenju:

Smiren u otuđenju
Dogorevam na gori saznanja
I bacam sebe
U vidovitu svejednost

(Brazde sna).[42] Ova »vidovita svejednost« jeste, svakako, »sloboda koja nikoga ne opkoljava«, ali u kojoj je sve mogućno, jer ništa nije stvarno moguće, sloboda »preobražaja iznutra«, kao jedino mogućnih, i nezavisnih od sveta:

Nikoga ne opkoljava moja sloboda,
I ništa ne blista van kruga
Moje ljubavi.
Vijorim vatren
Na proplanku svoga sna,
I sasvim spokojan,
Naoružan ravnodušnošću,
Otkrivam ponor najbogatijeg
Siromaštva

(Na proplanku svoga sna).[43] Jedino »vidovita svejednost«, — kao slepilo ravnodušnosti, koja ničemu ne dozvoljava da dođe do

[40] *Usamljeni svetionik; Život teče dalje.*
[41] *Smiri se; Bezdana žeđ.*
[42] *Život teče dalje*
[43] Isto.

sopstvenoga identiteta, ali koja odbija i nalog identifikacije, pa je plamen njenoga govora kao tamni, i ukočen, plamen ovih stihova, koji ništa ne osvetljava, — može da nađe bogatstvo u siromaštvu. To je, umesto »mutnoga vira« novoromantičarskoga govora, ovaj govor naglašene racionalnosti (i dublje potisnute melodioznosti), ali koja (racionalnost) je slepa. U tom govoru se javlja, s vremena na vreme, nadrealistička metafora, i to pre svega ona *genitivska* (koja ukršta stvari i senzacije, različitih, u prvome redu suprotnih, svojstava), ali ona ovde nije na putu ka »danu nesvanulom« prevratnog poetskog otkrovenja kao ka jedinoj mogućnoj sintezi (tu gde, u ukrštanju ovih svojstava, kao u ukrštanju teze i antiteze, nijedna druga sinteza još nije mogućna, pa je zbog toga ona nužna, i nezamenljiva). U Drenovčevim serijama genitivskih metafora, tamo gde, »Između divljih ruža čekanja, / I belih golubova buđenja / Neumoljiva tmina urne vremena / Puna je pepela besmertija«,[44] u tome baroknom manirizmu, ne samo što se »besmertije« gubi u »pepelu besmertija« (u kome nema ni njega ni »pepela«), i ne samo što se »čekanje« gubi u »divljim ružama« (koje se, opet, gube u njemu), nego je sve u službi, i to besprigovornoj, *bezizglednog paradoksalizma, koji je samome sebi cilj,* ali koji, »ispovedajući rastrojstvo reda / Lepotu ružnoće / Vatru hladnoće / Obličje bezobličja / Pitomost divljine / Sjaj pomrčine / Smisao besmisla / Čistotu prljavštine / Svetost greha za dan nesvanuli«,[45] zadržava na površini primarnog, zdravo-razumskog racionalizma, daleko od svake egzistencijalno izvorne dijalektičnosti, kada umesto stvarne igre antitetičkih sila jeste mogućna samo igra ovakvih apstraktnih i uveliko već banalnih parova suprotnosti »smisao besmisla«, »vatra hladnoće«, »lepota ružnoće«. U tim parovima nema nikakvoga mimohoda. Igra antitetičnosti zadržana je ovde u apstrakciji, s onu stranu svakog učestvovanja. Samo neučestvovanje (nemoć za učešće, ili odbijanje učešća), ali koje hoće *da se prikaže* kao učestvovanje (koje »glumi« učestvovanje) može prazno-apstraktni, i banalni, jezik ovoga baroka paradoksalizma da nađe umesto jezika onog »anđela budućeg postojanja« koga je Drenovac (u jednome od najvidovitijih svojih trenutaka) očekivao da zaluta među nas (u naše postojanje koje samo »liči« na

[44] *Pepeo besmertija; Život teče dalje.*
[45] U istoj pesmi.

postojanje, koje i jeste i nije postojanje), ali koji je, kao anđeo »večite gladi« što priznaje samo »ono što nije a jeste«,[46] »bez usta i bez očiju«:[47] onaj koji »nije a jeste«, i čiji govor jeste ovaj *»nije-a-jeste«-govor, kao sami suštastveni govor poezije:* muka progledavanja i muka progovaranja, kao muka u mimohodu, a ne besplatna barokna igra paradoksalizma »Smisao besmisla«.

To je, kao i kod mnogih drugih pesnika ovoga vremena, koji su se takođe prepuštali ovakvom baroku paradoksalizma, *formalizovanje* autentične prakse govora, kao prakse neprihvatljivog mimohoda; to je htenje tog mimohoda, ali koje je mogućno samo izvan njegove stvarne prakse. I to je htenje neizvesnosti, čak bespuća: »Treba poći u neizvesnost, / Na bespuće, / Mimoići utabane puteve i staze, / Ne miriti se sa onim što jeste«,[48] slavljenje Nedođije, ili Nedohoda, usred prakse u kojoj, međutim, »U podnožju planine, zvane Nedohod, / Blagoslov se u kletvu preobražava«.[49] Nedohod (i Nedođija) se ovde, obratno, od kletve u blagoslov preobražava, jer nije stvarni Nedohod: jer je »teorijska« stvar ovoga »teorijskog« *»Treba«,* ono što se doziva, kao da nije sámo odsustvo cilja, sámo bespuće kao odsustvo puta, i koje je, u tome smislu, *neželjeni moment u negaciji postojećeg sveta,* u nemirenju sa onim što jeste, a ne nekakav entitet po sebi koji može *neposredno* da se bira.[50] To je

[46] »Sve ono što nije a jeste — / U mojoj večitoj gladi / Nalazi svoje opravdanje« *(Večita glad; Život teče dalje).*

[47] »Možda će zalutali anđeo / Budućeg postojanja, / Bez usta i očiju, / Izreći bezdane ružičastog mora, / I pretvorivši se u putokaz / Uputiti nas u predele / U kojima nema praznina / Ni nemogućih ostvarenja« *(Otkriven u tebi; Trinaesti apostol).*

[48] *Od ognja reči*

[49] *Ka lomači preobražaja; Život teče dalje.*

[50] Ovo htenje bespuća nema u sebi ničeg očajničkog. Ono otkriva svu apstraktnost Drenovčevog anti-dogmatizma. Drenovac je protiv dogmatizma (ali i svake dogme) »u principu«, i zbog toga apstraktno: dogmatizam, kao nasilje »principa« nad stvarnošću, jeste, uvek, konkretno-istorijski, i stvarni sukob sa njime (stvarna negacija dogmatizma) jeste moguć samo u stvarnosti. Anti-dogmatizam »u principu«, završava na nivou »principijelne« apstrakcije koja nije ništa manja od apstrakcije dogmatizma. »Treba«, koje dogmatizam pokušava apsolutno da suprotstavi stvarnosti, drži u svojoj vlasti i ovoga »principijelnog« anti-dogmatičara, tako da njegov anti-dogmatizam ostaje u vanegzistencijalnoj apstrakciji dogmatizma, i time protivureči sebi bezizlazno, onako kako rečenica: »Treba poći u neizvesnost« bezizlazno (apsolutno) protivureči neizvesnosti, ili onako kako rečenica: »Mimoići utabane puteve i staze« jeste upravo kao »utabani put i staza« afirmacija onoga što, na ravni »iskaza«, poriče. Ni najmanje ovde ne pomaže ako se ovo »Treba« stilizuje kao u pesmi *Od ognja reči:*

apstrakcija, u kojoj bespuće jedino može da bude ideal, apstrakcija u kojoj govor-ne-govor mimohoda, sukobom antitetičkih sila bez sinteze, ili u progovaranju »onoga što nije a jeste«, kao u ozbiljenju *Sutra* u ovome *Danas,* samo *prividno* jeste govor narastajućih sila ne-identiteta, ili sve veće ugroženosti moći

»Treba mir žabokrečine / Zakovitlati, [»Zakovitlati« — ... »mir«, i to »žabokrečine«? zakovitlati žabokrečinu?] u strahotu uragana, / i lestvama svesti [usred te »strahote uragana« bez strahote], / Ne strepeći od poraza i rana, / Uzvisiti podzemlje do neba« [»nebo« je ipak ostalo »princip«, kao i »večnost«]. Sposobnost da se prihvati banalnost ovakve fraze jeste *stvar indiferentnosti »principa« prema jeziku,* i upravo tom indiferentnošću (apstrakcije: u »principe« pretočene stvarnosti) produžava se suštastveni dogmatizam i ovim »iskazima« protiv njega.

U poemi *Jevanđelje po meni* dogmatizam (»kao takav«, apstraktno-atemporalan, sveden na ono što bi imalo da bude zajedničko i hrišćanskom dogmatizmu i staljinskom dogmatizmu) jeste nasilje principa nad stvarnošću, i to: kao nasilje konačnosti odgovora nad otvorenošću, zatim kao religijsko odlaganje života u ime *Sutra,* i kao nasilje ideje (koja odlaže život) nad svakim Ja. Ovim »principima« dogmatizma Drenovac pokušava, logikom primarne antiteze, ali krajnje konfuzno, da suprotstavi *Danas* i *Ja* (i to ovako: »I ja sam taj koji kroz sebe / Meri sve oko sebe«, ili: »Prirodno, najviše volimo sebe. / Živimo za danas«, — *I kao da senka),* uz nespretni govor protiv »principa« a u odbranu »lišća intimnosti« i u stilu čuđenja: »Čemu te ograde, i sve međe, / I principi i s njima regule, / Što očima nasilja / Bulje u naše lišće intimnosti«, — *I pitao sam tišinu),* ili uz ne manje smušeni i naivno-nemoćnički »meni-se-čini« relativizam: »I nema ničeg na zemlji / Osim krivudave i nesigurne / Linije utisaka / Pod znakom ‚meni se čini'« *(I kao da senka).* Nalog »otvorenosti« (»putovati otvorenim putem« — *I rekoh reč),* protivstavljen dogmatskom imperativu zatvaranja, zatvoren je u »princip«. Iracionalistički nihilizam, kao iskušenje anti-dogmatizma (utoliko moćnije ukoliko je dogmatizam bio moćniji: apsolutno bezverje, »bespuće«, jeste budućnost apsolutne vere, kao njena unutrašnja neumitna negacija), i ovde vodi iskušenju odbacivanja »oblika«, pretnji obezličenja, ali završava na nivou »principa« kao »oblika« vanegzistencijalne apstrakcije, daleko izvan duševne i duhovne drame anti-dogmatskog nihilizma i iracionalizma, kao i u ranijim pesmama Drenovčevim: »Svaki je oblik robija duha« *(Večnost; Trinaesti apostol),* »Obezličavanjem lik klešem trajan« *(Oči u oči; Život teče dalje).* Kad »Kažem da jesam živeći kroz umiranje / I smrt je deo života« *(Otkriven u tebi;* u istoj knjizi), ja ne »živim kroz umiranje«, kao što ne stvaram nikakav »lik« »obezličavanjem« u rečenici gole tvrdnje: »Obezličavanjem lik klešem trajan«, nego upravo potiskujem i umiranje i ovu pretnju obezličavanja, toliko da njih, zaista, više i nema, kao što nema putovanja u rečenicama: »I nema kraja putovanju / Kroz prostor i vreme, / U večnom odmotavanju dobra i zla. / — / Sve je između prošlosti i budućnosti, / Između dva ništa, / Između zamisli i ovaploćenja« *(Kroz prostor i vreme;* isto). Neizvesnost koja čeka u ovome »između«, preteći da se pretvori u bespuće (u potpuno obezličenje), ili da se izgubi u »apsolutnoj« izvesnosti dogmatizma, jeste *moment drame* ovoga kretanja; u ovom kretanju kao »principu«, ono je onestvareno, i zato i može da se

identifikacije, govor ». . . krugom: / S puta na stranputicu, / Sa stranputice na put, / Iz dogleda u nedogled«, ». . . I uvek na mestu / Uvek od tačke odakle se pošlo«.[51] To je kretanje »u stvari krugom«, kao prividno kretanje, ono što je »uvek na mestu«, ne-kretanje, ili (kao u serijalnim genitivskim metaforama), »izlaz, ulaz, izlaz, ulaz, izlaz«,[52] u zatvorenome, kružnom kretanju, a »s iluzijom beskraja / Okolo, okolo, okolo«.[53]

Ova »iluzija beskraja« jeste stvarnost paradoksalizma kao slobode »koja nikoga ne opkoljava«, a koja je, stvarno, ona »sloboda od slobode« što se otkriva kao »pustinja izbavljenja«, u istoj »iluziji beskraja« genitivske metafore »pustinja izbavljenja«, koja poništava »izbavljenje« (»pustinjom«), ali i »pustinju« (»izbavljenjem«): »Bolesni od savršenstva, / Ulazimo u pustinju izbavljenja, / Sasvim slobodni od slobode. / . . . / Odustajemo od života / Da bismo živeli«,[54] ali tačno onako kako poništava »imati« u »nemati« (i »nemati« u »imati«), pseudo-silogističkim

hoće. Ali zato je govor zasnovan na ovome htenju bespuća »u principu« (bez bespuća: »principijelno« se sve može), ona »laž leporeka« (v. pesmu *I gle, laž leporeka; Jevanđelje po meni),* pa čak i govor napadnut licemerstvom, koje je Drenovac oglašavao za izvor svakoga zla: »A sve zlo je od licemera! / Dokazuju da je ono što se po zakonu vrši / Napisano u srcima njihovim. / . . . / Znam da su trulež, / Mada spolja liče na šarenu dugu snova« *(I kao da senka).* Čovek tu ne može a da se ne seti jevanđelista Mateja (XXIII, 27), pa čak i da ga ponovi: »Teško vama književnici i fariseji, licemeri, što ste kao okrečeni grobovi, koji se spolja vide lijepi a unutra su puni kostiju mrtvačkijeh i svake nečistote«, ali ne samo zato što ga Drenovac, u svome govoru protiv licemerja, neposredno (i nemoćno) parafrazira, nego zato što se Drenovac »spolja vidi« avanturistom, koji hoće »bespuće«, a »unutra« je pun »principijelnosti« koji sve, pa i ovo bespuće, pretvara u »princip«: dok dokazuje »da je ono što se po zakonu vrši« napisano »u srcu njegovom«, on oponaša »zakon« modernističkog anti-dogmatizma pedesetih godina (iz prvoga perioda, u kome Drenovac, uronjen u ogorčenost »nezvanog gosta«, nije učestvovao), ali pošto je taj »zakon« postajao sve više nepisani, vladajući, zakon: to su otvorenost, »traganje«, neizvesnost, kao anti-zatvorenost, ali kao vrednosti po sebi, ili principi, izvan stvarnosti koja je, svakako, *trajno iskušavanje zatvorenosti,* konačnog odgovora (u trajnoj nužnosti odgovaranja), slobodni od pretnje dogmatizma, ali zato i slobodni od stvarnog patosa duha. Drenovčev govor ne nalazi patos u toj stvarnosti, nego u retorici jevanđelista; on je povišenoga tona, »uzdignut« nad stvarnošću, kao svojevremeno Drenovac, na amvonu, dok je tumačio jevanđelje. (U Americi, pre rata, svoje propovedi je objavljivao u *Amerikanskom Srbobranu,* pomišljajući da ih objavi i u posebnoj knjizi, — v. *Od oltara do revolucionara,* str. 89, i dalje.)

[51] *Krug; Život teče dalje.*

[52] Prvi stih pesme *Krug.*

[53] U istoj pesmi.

[54] *Zavet; Trinaesti apostol.*

jezikom ovoga paradoksalističkog ćorsokaka kao novoga (anti-jevanđelskog) jevanđelja:

Imati to je nemati,
Mada su naručja puna.
A nemati —
To su lestve što se do zvezda dižu

(I kao da senka).[55] Nije li potrebna »sloboda od slobode« paradoksalizma, kao sama sloboda od egzistencije, da bi se otkrio ovaj »ponor najbogatijeg / Siromaštva«, kao ponor samoga ovoga paradoksalizma »pustinje izbavljenja«: da bi se, od poricanja onoga »imati« (kao posedovanja što nas poseduje u svetu u kome biti znači posedovati: biti posedovan posedovanjem ili ne biti), stiglo do ove apologije »nemati« kao do samoga tog »ponora najbogatijeg / Siromaštva«, ili »pustinje izbavljenja«? To je ponor koji se otvara tamo gde je »vidovita svejednost«, gde »nema drugih preobražaja osim / Preobražaja iznutra«, gde je stvarnost samo »senka, pramen od dima«, i gde se ono »bez svršetka«, kao sama »večnost«, objavljuje u znaku najprimarnijeg idealizma (za sve jevanđeliste, neosporno), »i izvan tela života ima«: »I izvan tela života ima / *Traje se i posle bivstvovanja.* / Stvarnost je senka, pramen od dima, / Živi se jedino dok se sanja«.[56] Jesu li, zaista, ove reči nađene na putu od oltara do revolucionara, ili je to put od revolucionara do oltara? Tamo gde je revolucija, tamo je telo; tamo je ona smrvljena ruka fabričkog radnika, pred kojom je Nikola Drenovac, nekada (u epohi *Lice u lice),* između socijalnog revolta i hrišćanstva, mogao da promuca: »Zamolite, anđeli, Isusa Spasa, / da umukne pesma strojeva«,[57] ali pred kojom nije mogao da kaže: »i izvan tela života ima«, niti da se, zapetljan u mreže svoga paradoksalizma, oglasi ovako: ». . . nemati / To su lestve što se do zvezda dižu«. To je trijumf jevanđelista nad ovim anti-jevanđelistom, jer je to trijumf »pustoslovlja« nad autentičnom egzistencijom, koja je telo, i koja, upravo zato, čuva razliku između »imati« i »nemati«.[58] I to je, svakako, trijumf Jovana Dučića, čijoj »nobl

[55] *Jevanđelje po meni*

[56] *Večnost*

[57] *Smrvljena ruka; Lice u lice.*

[58] Jevanđelisti likuju nad ovim anti-jevanđelistom tamo gde on gubi telo, ili tamo gde gubi smrt, u stilu svoga »bez svršetka«. Znanje tela jeste znanje

muzi« Drenovac se rugao u Americi, kao samoj muzi buržoazije: »Vaša nobl muza — guši se i davi«,[59] ali koji bi nesumnjivo voleo da čuje kako Drenovac oglašava da su jedino mogući preobra-

smrti, ili znanje granice i razlike između onoga što jeste i onoga što nije, između prisutnog i odsutnog, između »imati« i »nemati«. Tamo gde nas napušta telo, napušta nas ovo znanje: tamo počinje »večnost«, kao »poreknuto« odsustvo ili kao samo prisustvo odsustva: kao poreknuto »nemanje«, ili kao samo »imanje nemanja«. Da bih rekao, kao Drenovac: ». . . nemati — / To su lestve što do zvezda dižu«, ne treba najpre da zaboravim onu odsečenu ruku radnika, nego treba da zaboravim i svoju sopstvenu ruku: pamćenje ruke, koju »imam«, i koja me »ima«, jeste pamćenje razlike između »imati« i »nemati«, kao između prisustva i odsustva, ali i pamćenje razlike između postojanja i nepostojanja.

Ako nemirenje sa »nemanjem« neizbežno jeste nemirenje sa odsustvom, i, u tome smislu, nemirenje sa ne-bićem, sa ništavilom, ono jeste stvarno (kao stvarna pobuna, ili stvarno tvoraštvo) jedino ako je pobuna stvarnoga, dakle *smrtnoga*, tela. Pobuna, koja je uvek pobuna protiv smrti, negiranje smrti, »čuva« smrt (upravo kao stvarna negacija), i, čak, produbljuje svest o smrti, utvrđuje u njoj, produbljujući svest o razlici između odsustva i prisustva, kao o razlici »imati« i »nemati«. Kao dozivanje »onoga što nije a jeste«, ona je u sukobu sa onim što jeste, koje negira, ali koje i »čuva« u svojoj svesti, negirajući ga (i da bi, uopšte, mogla da ga negira). Apsolutna negacija postojećeg (svaka, a ne samo ona jevanđelista), jeste negacija negacije ili »zaborav« negacije, i to pre svega kao zaborav razlike između onoga što jeste i onoga što nije, između »imati« i »nemati«, i u tome smislu jeste, objektivno, i neumitno, afirmacija postojećeg: odsustvo kao prisustvo, »nemati« kao apsolutno »imati« (ili »nemati« što »do zvezda« diže): odsečena ruka čije odsustvo jeste apsolutno prisustvo, ili prisustvo apsolutnog, ozbiljenje same apsolutnosti, tog »ponora najbogatijeg / Siromaštva«.

Apsolutna negacija završava u iluzionizmu uspostavljenoga »nije«, zaboravom razlike između jeste i nije, kao zaboravom egzistencije, u znaku idealizma, koji ne mora da bude neposredno, i svesno, zasnovan na jevanđelskoj dogmi, ali koji je objektivno produžava samim ovim poricanjem »imanja« kao afirmacijom »nemanja« (kao apsolutnog imanja ili »najbogatijeg Siromaštva«), kao imanja apsolutnoga ili »neba«, boga. [Ova, apsolutna, negacija pokušava da progovori najrazličitijim jezicima, a ne samo ovakvim, pseudo-silogističkim, i to od simbolizma i novoromantizma do nadrealizma, iz prve njegove epohe, ali ona nije »pustoslovlje« samo ako *ne uspeva* u ovom pokušaju zaborava egzistencije, samo ako taj pokušaj nemogućnog kao mogućnog (odsutnog kao prisutnog, nemanog kao imanog, nestvarnog i nadstvarnog kao stvarnog), odzvanja tragičnošću nemogućnosti: ako u svesti još ostaje razlika između »imati« i »nemati«, odsustva i prisustva — samo *ako svest još čuva vezu sa telom*, ako je stvarna svest. Njena moć zasniva se na njenoj nemoći da ostvari ono što hoće; njen zaborav, njena »večnost«, jesu tvorački, poetski, samo zahvaljujući otporu sećanja, »svršetka«, smrti: njena jedina pobeda jeste u njenom porazu, njeno jedino osvojenje jeste u njenom neuspehu, koji je vezuje za egzistenciju: koji čuva telo ovoga duha, čuvajući ga od »pustoslovlja« duha bez tela.]

[59] »Rodoljublje vaše beše pusta fraza, / Teatralna poza fiktivne slobode. / Poezija — hladna, nagizdana maza, / Nabujala pena na površju vode. / — / Klesane vam reči kao mramor dvora, / Čarobna vam jutra i sutoni plavi — / Ali

žaji »iznutra«, ali i da vidi kako ta ista »nobl muza«, upravo kao muza buržoaske mistifikacije »imati« kao »nemati« (i, dosledno tome, »nemati« kao »imati«), u stilu pseudo-realističkog akademizma mrtve prirode, sa fazanom polomljenih krila (a ne, naravno, sa odsečenom rukom radnika), na obaveznoj »naboranoj svili«, uzima pod svoje Drenovca, dok on »imati« svoje mrtve prirode preliva svetlošću melanholije i tako mistificira kao »nemati«: »U antičkoj vazi crvene ruže / Raskošno venu. / Glave povile i tuže / U prisenu. / — Okolo ćute mrtve stvari. / Odnekud pada svetlosti slap. / Presečena narandža krvari — / Na nožu zlatnorumena kap. / — / I kriška hleba. Naborana / Na stolu svila. / I bokal vina. I mrtvog fazana / Polomljena krila«.[60]

ispod sjaja poetskog dekora, / Vaša nobl muza — guši se i davi. / . . . / Dvorovi, ordeni i raskošne rize / Behu vaš vidokrug i svrha života. / Ludi bahanali i bludne markize — / Sadržaj življenja, jedina lepota! / . . . / Služili ste vlasti pod čijom je petom / Narod bio gažen, pun skrivena besa. / A kraljevski zakon, pisan bajonetom, / Čitali ste rodu k'o reč sa nebesa« *(Plemiću iz Trebinja; Od oltara do revolucionara.* U knjizi *Mi dolazimo* pod naslovom *Pesniku ambasadoru,* i sa stihom: »Revolt vaš je bio uvek kratkog daha« umesto stiha »Rodoljublje vaše beše pusta fraza«). — Drenovac je u *Slobodnoj reči* objavio nekoliko ovakvih pesama, tobože »pisanih u stilu i formi Dučićevog poetskog aristokratizma«, pokušavajući da se služi »njegovim dvanaestercem kao nekom vrstom bumeranga«, kako bi odgovorio na napade koje je Dučić objavio u *Amerikanskom Srbobranu* (u redovnoj svojoj rubrici *Radi pravilnije orijentacije),* nazivajući ga »otpadnikom od srpstva i pravoslavlja« i optužujući ga da se stavio u »službu crvenoj nemani« *(Od oltara do revolucionara,* str. 131. — Zbog rada u revolucionarnoj *Slobodnoj reči* Drenovac je proganjan, a episkop Dionisije kaznio ga je »trajnim gubitkom parohijske službe i zvanja paroha u Srpskoj Pravoslavnoj Eparhiji Amerikansko-Kanadskoj«; v. presudu, *Od oltara do revolucionara,* str. 186). — Ali, to nije samo pokušaj obračunavanja sa Dučićem, kao glavnim ideologom kontrarevolucije i anti-jugoslovenstva *Srpske narodne odbrane* i *Amerikanskog Srbobrana;* to je i pokušaj obračuna sa srpskom buržoazijom uopšte, ». . . koja je sebe videla ne samo u ulozi neopijemontskog ujedinitelja Jugoslavije, nego i u onoj pedigreisanog drumsko-mehandžijskog i svinjoizvozničkog genealoškog stabla, sve tamo do Kosova, Nemanjića, pa i dalje, do Bodina i iza njega« (O. Davičo, *Da bi se znalo i ne zaobilazilo),* u jednome času i sa aluzijom na Milana Rakića: »To nije lepa slika / Kojoj je Arbanas nožem izbo oči; / To je živo srce mučenika, / I krv što se iz rana toči. / — / Otmena lica i zlatne krune / Iz zavetrine drže pridike žarke; / Misao zavetna u otmenosti trune, / Patriotizam je lice varke. / — / Narod je ostao da gine; / Padaju u krvi milioni. / Otmeni poleteše kroz visine. / Spasoše ih milioni« *(Otmeni;* v. u knjizi *Pesme).*

[60] *Mrtva priroda; Vetar i vlati, Trinaesti apostol, Život teče dalje.* — Istina, Jovan Dučić nije ovakve pesme očekivao od Drenovca. U kratkom predgovoru koji je napisao za njegove pesme (s proleća 1942), uoči »otvorenog sukoba« sa njime, on je Nikolu Drenovca oglasio »pesnikom od neospornog talenta«,

Drenovac je hteo, kao jevanđelist anti-jevanđelja, da bude pesnik tela; ali stvarni, i osnovni, problem njegovoga pesničkog jezika bio je, i ostao, upravo *problem otvaranja telu, kad treba da se razapne nutrina »u omeđenu reč«.* Težnja ka onome »izvan tela« jaka je, podjednako, i u »socijalnim« njegovim pesmama, i u njegovome novoromantizmu, i u njegovome paradoksalizmu, čak i u poemi *Marija Magdalena,* koja bi imala da čini jedinstvo sa poemom *Jevanđelje po meni,* pre svega kao poema erotske čulnosti »ne sutra«, ili poema »ovoga trenutka«, ovoga *Danas,* suprotstavljenog, demonstrativno, dogmatsko-religijskom *Sutra,* ali, svakako, i »anđelu budućeg postojanja« i anđelu svake transcendencije. Ovo *Danas,* apstraktno oglašeno već u poemi *Jevanđelje po meni,*[61] jeste *»ovaj* trenutak«, kao čulnost što bi da se oslobodi od represije dogmatsko-religijskog *Sutra,* ali što bi

sposobnim da peva »dobro i u slobodnim stihovima« i »u vrlo dobro srezanim strofama rimovane i ritmičke poezije«, ističući pri tome isključivo Drenovčeve »pesme čisto realistične«. Ta »realističnost« nije, svakako, bila ona koju je Drenovac tražio kao pesnik socijalnog bunta, u zbirci *Lice u lice,* nego ona koja je Dučića opominjala na Miletu Jakšića: »... Ja lično volim naročito izvesne njegove pesme čisto realistične, kakve je nekada pisao i njegov zemljak Mileta Jakšić, koji su uvek bili njegovi najbolji stihovi, makar što on to nije nikada znao, niti mu je to iko rekao za njegova života. Drenovac treba da neguje ovu žicu, koja predstavlja u njegovom pesničkom stvaranju izuzetan kvalitet«. [Inače, u ovome predgovoru, koji Drenovac, »na žalost« nije objavio »zbog neslaganja sa Dučićevom politikom« (»... Ovaj predgovor, zbog neslaganja sa Dučićevom politikom, nisam, na žalost, mogao da objavim u knjizi pesama koju sam planirao. Jer ubrzo je (...) došlo do otvorenog sukoba između Dučića i mene, i predgovor bi, pri takvom stanju stvari, mogao da bude sasvim deplasiran, a takođe bi uneo i zabunu u mnoge pripadnike našeg naprednog pokreta«), Dučić je poricao svaku vrednost srpskoj poeziji između dva rata, izuzimajući jedino Desanku Maksimović, koja se »po strani (...) držala«: »... Ja držim da je čak ovo dvadeset i pet poslednjih godina najneplodnije razdoblje otkad je uopšte postojala srpska lirika. (...) Glavna odlika posleratne lirike kod nas, to je samovolja pesnikova u pogledu rime i ritma, zatim ideje i osećanja, slike i impresije, znači predmeta. U srpskoj književnosti je ovu vrstu književnog slobodnjaštva upražnjavao Rade Drainac. Po strani se držala Desanka Maksimović, pesnikinja značajnog talenta, originalna po formi i po mišljenju, sa puno naklonosti za slobodan stih, toliko predpostavljan okovima ritmičke i rimovane strofe onoga vremena. Ne verujem da će od mnogih pesnika takvog modernizma išta ostati za potomstvo. Čak ni ono što su lošeg rekli o piscima ranijeg datuma«, — *Od olatara do revolucionara,* str. 114—115.]

[61] »Ja neću biti živ sutra, al' Sutra / Živo će biti. / I što bih, dakle, / Zbog Sutra ostao danas bez danas, / Bez sebe, bez čaše života pune / Koju mi Danas nudi? / Jer svako Sutra biće Danas, / A svako Danas, kad bude Juče, / Žaliće teško, žaliće vriskom / Za svakim trenom bezumno žrtvovanim / Zbog neizvesnog Sutra!« *(Kažem sebi: smiri se).*

da se oslobodi i od svakog oticanja svesti: i od vremena, i od govora, kao nekakva *vanjezička čulna vanvremenost.* To je protiv-vremena i protiv-govorna čulnost, kao sama iracionalnost koja vodi sukobu sa jezikom (koja je veliko iskušenje jezika i, zbog toga, velika šansa njegovoga tvoračko-poetskog preobražaja), ali u poemi *Marija Magdalena* nema ničeg od tog sukoba: vanvremenost čulnosti Drenovac tu ne traži kroz sukobe sa govorom, kao ono neizgovorljivo u govoru (kao ono anti-transcendentno u transcendenciji, ono ne-identično u identifikaciji), nego od arhaičnosti *Starog zaveta,* odnosno od oblika arhaičnosti Daničićevog prevoda *Starog zaveta.* To su jezičke i stilističke forme čija *izobičajenost* obećava vanvremenost. To su izobičajeni *imperfekti,* u kombinacijama sa aoristima, lakšim jer trenutnim (i, najčešće, u vezi sa oblicima sadašnjeg vremena): stalno protivljenje bržem razvoju, što jezičkim obrtima daje, kao u Daničićevom prevodu *Starog zaveta,* »izvesno glomazno i lagano obeležje svečanih rečeničnih povoraka«:[62] »I pođoh putem oglašenih / ne bih li našao Mariju srca moga, / i *padah* i *dizah* se uz put / . . . / I gle, *beše* klet srca njena, / I *beše* grad sagrađen od čežnje, / i *beše* na postelji telo njeno. . .«[63] To je primitivnost izraza, koja ne zna za brzinu, ali koja ne zna ni za složenije sintaksičke forme i dramu gubljenja i nalaženja koju te forme, izgrađujući se, grade, nego napreduje sve serijama kratkih rečenica, rečenica po rečenicu, posredstvom veze *»I«,* koja dodaje rečenome novo, ali oprezno, i polako, brižno *čuvajući* to rečeno, tako da kazujući ponavljaju i, tek ovako, ponavljajući, kazuju, pa je zbog toga *»I«* osnovno jezgro dramatičnosti: drama u tome *»I«* je drama puta, prošlog (rečenog) i novog (budućeg, nerečenog), u strepnji da se put ne prekine, da se sačuva kontinuitet (da se stalno sobom sve osvojeno nosi), ali koji se teško daje, kao što se teško daje rečenica. Kada se ovome *»I«* doda ono *»gle«,* na granici povika i otkrovenja (ali još neiskazanog, i koje zato kao da je zadržano: koje ne dozvoljava u prvi mah više od ovoga povika), onda se naglašava ta dramatičnost ovoga *»I«* koje nosi sobom, u ovoj teškoći, i pretnju rastavljanja, a ne samo vezivanja, kao što *»A«,* kojim u *Starom zavetu* takođe

[62] Stanislav Vinaver o Daničićevom prevodu *Starog zaveta,* u članku *Amanet vam srpska moderna rečenica, — Anketa o pitanjima srpskohrvatskog jezika i pravopisa; Letopis Matice srpske,* 1953, CCCXXVII, 5.

[63] *I pođoh putem oglašenih; Marija Magdalena,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1960.

često počinje rečenica, i koje pre svega naglašava razliku (i čija dramatičnost jeste dramatičnost suprotstavljanja), nosi sobom i vezivanje. Ponekad, to su kombinacije (ukrštanja) ovoga *»I«* i ovoga *»A«*, i tu je najveća mera dramatičnosti, ali, istovremeno, i dosledno ovoj unutrašnjoj protivurečnosti rastavljanja i sastavljanja *»I«* i *»A«*, i neke smirenosti usred zatvorenosti ovoga *»A«-»I« kruga:*

I stade preda me
I reče: šta vidiš?
A ja rekoh: mač isukan
od kojeg ću poginuti.
A ona mi reče:
ako već ginuti moraš,
gini od mača ljubavi moje.

I padoh nice,
I rekoh: neka bude tako . . .

(Neka bude tako).[64] »I stade«, »i reče«, »A ja rekoh«, »I padoh«, »i rekoh«: sve same proste forme, što se smenjuju, ali smenjivanjem koje je prividno, jer se te forme ponavljaju. To je zatvoren krug *»I«-»A«* (*»A«* kao *»I«*, i *»I«* kao *»A«*: vezivanje kao rastavljanje, i rastavljanje, diferencijacijom, kao vezivanje): to je, ponovo, ljubav od koje se gine, ili »mač ljubavi«, paradoksalna ljubav, »igra užasa divnog / Što uništavanjem obnavlja«,[65] ili »uvek nova plima što ljubi / i ljubeći podlokava žal«,[66] ali to je i nešto sakralno, jer nešto ritualno u tome kruženju ponavljanjem.

To je svečanost erotike, koja se, ovim kruženjem u okviru krajnje prostih formi (kao formi same naivnosti?), uzdiže iznad ne-naivne svakodnevice; i to je uzvišenost, u kojoj je mir, a ne nemir, posvećenost, izabranost: »Evo, dadoh se podsmehu i ruglu, / Razvaljuju na mene usta svoja / i plaze jezik svoj, / a ja miran u ljubavi tvojoj«,[67] kada se ovo *»razvaljuju«* (koje usta neprijatelja sugeriše kao usta ponora, na koji asocira brišući granicu između čovečanskog i ponorno-vančovečanskog, i zato ima veliku snagu ekspresivnosti),[68] ne ozbiljuje u jezičkoj praksi, put »razvaljivanja« moralno-jezičke norme, nego ostaje u prvome redu stilistički element: samo element ove govorne izobičajenosti kao vanvremenosti, njene tamnosti, ili i uzvišenoga mira u njoj, kao mira ove svečanosti koja je, međutim, ipak pre svega stvar stilistike. Ako se, s vremena na vreme, obećava ovde neporečna snaga, koja impresionira:

Ljubavi,
nemoj okrenuti lice svoje od mene,
ne daj da sin tvoj
vidi trulost

(Da ne vidim trulost),[69] ta snaga je, podjednako, i od ove uzdržanosti, što vodi veoma posrednom govoru, put inkantacije svečanosti, na samome rubu tragičnog (». . . ne daj da sin tvoj / vidi trulost«), ali i od ovoga samo-stilizovanja Drenovčevog, po psalmopevcu i *Pesmi nad pesmama,* koje samo-stilizovanje dozvoljava jedino posredan govor (posredstvom izvornika), ali i osuđuje da se, uopšte, ostane na odstojanju od jezika. Reč: »Videti trulost« takođe je velikoga unutarnjeg asocijativno-značenjskog naboja i tamnosti, to je jaka reč, ali jača od trulosti: ona fascinira više od onoga što je u nju (po biblijskom izvorniku) uloženo, *uzdiže se* iznad sopstvenoga sadržaja, i iznad nemira, ali i iznad govora: to je stil, koji se reprodukuje, i koji reprodukovanjem produbljuje svečanost (uvek ponavljanje ritualizuje, pa u tome smislu i vodi u svečanost?), a ne govor, koji je stvaranje stila, ili *stil stalno u pitanju* (stil na početku). Obećanje: »Razlomićemo pečat / i slobodno i hrabro / ući u vrt zabranjen«[70] iscrpljuje se u stilizaciji po modelu ovoga »pečata«:

[64] U prvom izdanju poeme, a takođe i u knjizi *Trinaesti apostol,* ova pesma objavljena je pod manje adekvatnim naslovom *I stade naga preda me:* naslov *Neka bude tako,* preuzet neposredno iz retorike jevanđelista, odgovara patosu ove fatalnosti u zatvorenom krugu paroksizma ljubavi, kao htenja sopstvene »pogibije«.

[65] *Bezrečje ljubavi; Trinaesti apostol.*

[66] *Krvi topla tajna*

[67] *Rod tvoj ko će iskazati*

[68] Kao u plaču Jeremijinom, II, 16: *»Razvaljuju usta* na te svi neprijatelji tvoji«.

[69] U prvom izdanju poeme pod manje adekvatnim i ekspresivno slabijim naslovom: *Neću posrnuti na rubu.*

[70] U izborima *Trinaesti apostol* i *Život teče dalje* uvodna pesma poeme *Marija Magdalena* (bez naslova: *»Evo, približi se vreme . . .«);* tu su odbačeni uvodni stihovi iz prvoga izdanja poeme, s kombinacijama, potpuno promašenim, crkveno-slovenskoga i živoga jezika: »Veličajem tja na vjeki, / tvoje, čovečice, imja veličajem, / i palim ti na žrtvu / poslednje ostatke vere u tebe . . .«

»Šta bih bez tebe, sestro moja nevesto«,[71] »Ne odbaci me od očiju, ne izgoni / iz srca, jer se uzdam u ljubav tvoju«,[72] »Promeni plač moj na radost«;[73] nema tu lomljenja pečata, jer nema tela u ovim stilizacijama bez muke govora: telo je anti-govor u govoru, ono vraća prvom danu govora, kao samom »iskonu«, koji je tražio i Drenovac od erotike: »Hodi da se vratimo iskonu, / da zaboravimo na jamu pogibli«,[74] ali zaborav »jame pogibli« jeste zaborav govora, gubljenje znanja govora, a ne ono što je jezički (i stilski) arhaično i što, ovde, apstrahuje telo onako kako apstrahuje njegov autentičan svet, razarajući jedinstvo tela i sveta. Ovo telo, kojeg omamljuje jedino miris *mandragore,*[75] zagrljaj kao *izmirna,* telo koje jedino može postati *kedar* i *finik,*[76] čije su trepavice kao *koplja,* obrve kao *lukovi* strašnih ratova a oči *žrtvene vatre,*[77] telo među *prestolima, žrtvenicima, alemima, grivnama,*[78] ili makar samo u *ložnici,*[79] jeste prividno telo, jer je telo bez realija sopstvenoga sveta, sa kojim čini nerazorivo jedinstvo: nemogućno je ovako ući u arhaičnost (među njene stvari i simbole), a ne izgubiti telo. U »ložnici« nema više tela, u izmirni nema više zagrljaja: u arhaičnom (ili arhaizirajućem) nema »iskona«, koji nije tamo gde je stil, kao savladani govor, nego tamo gde je telo, kao ono pre govora. »Iskon« je telo pre reči, trajna aktuelnost ovoga pred-govornoga (i protiv-govornoga) tela, *stalno sadašnja pre-je-*

[71] *Šta bih bez tebe.* (V. u *Pesmi nad pesmama,* IV, 10: »Otela si mi srce, sestro nevjesto . . .«)

[72] *I nespokoja popali domove;* u *Život teče dalje: Ne izgoni me iz srca.*

[73] *Tebi prinosim ljubav;* u *Život teče dalje: Požuri potoku mome.*

[74] *Noćas budi gola;* u *Život teče dalje: Draga moja noćas budi gola.*

[75] Onaj iz *Pesme nad pesmama* (VII, 13: »Mandragore puštaju miris . . .«): »Rekoh: opojnije od mandragora / mirišu dojke tvoje« *(Opila si me;* u *Život teče dalje,* skraćeno, pod naslovom *Opila si me mirisima svojim).* — Tu se javlja i Ruža Saronska, iz *Pesme nad pesmama* (II, 1: »Ja sam ruža Saronska, ljiljan u dolu«): »Opila si me mirisima svojim, Ružo Saronska«.

[76] »Obraduj me zagrljajem kao izmirnom, / ispuni ljubavlju svojom ležaj moj, / i biću kao kedar / i kao finik / koji se zeleni« *(Kako su krasna bedra tvoja;* u *Život teče dalje: Krasna bedra tvoja).*

[77] »Trepavice su ti kao koplja, / obrve lukovi strašnih ratova, / ispod kopalja i lukova tih / žrtvene plamte vatre« *(Trepavice su ti kao koplja;* u *Život teče dalje: Žrtvena vatra).*

[78] »Neka je sedam prestola i sedam žrtvenika, / neka su anđelska krila i alemi i grivne, / neka su sedamdeset ložnica uokrug« *(Sedam prestola;* u *Život teče dalje: Neka je sedam prestola).*

[79] »Ustani, draga moja, jer sunce dođe / i svetlost obasja ložnicu tvoju« *(Ustani draga moja).*

zička prošlost, koja čini da govor, uprkos svem nasleđu i znanju jezika, ipak uvek »počinje«, a ne arhaičnost kao kulturno-istorijska prošlost sveta i jezika.

Arhaičnost umesto »iskona« jeste jezička prošlost umesto ove pred-jezičke sadašnjosti tela: stil, umesto govora, mir (i svečanost) umesto potresajućeg mimohoda tela i reči. U govoru Drenovčevom: ». . . a ja sam miran u ljubavi tvojoj, / jer znam za novu zemlju / i nova nebesa. / — / Ustajem i opasujem se tobom, / Razapinjem šator ljubavi svoje«,[80] ima težnje ka arhaičnosti, i njenome stilu, ali nema »iskona«: to je arhaizacija kao stilizacija. To nije telo koje se *opasuje* telom (što je nesumnjivo jak izraz, ponovo: čak obećanje neke silovitosti?), nego je to telo koje se opasuje ovom rečenicom »opasujem se tobom«: telo pod arhaičnim »šatorom ljubavi«, kao pod »šatorom« ove »svečane« stilizacije. Svaki Drenovčev pokušaj da se izvuče iz kruga ove stilizacije završava se raspadom u njoj nađene svečanosti, kada ono »izvan tela« osuđuje na ovakav nemoćnički govor o telu (u kome nema ni tela ni poezije): »ja volim što me oblici tvojih bedara / muče i kinje, / ja volim što si ovozemaljska i krvava / . . . / ovde na zemlji, / a ne na nebesi«[81] (ili, u jednome Drenovčevom obraćanju zemlji: »od glave do pete ona je stas / kakav još tobom hodao nije«, — »stas (. . .) hodao«?),[82] ali kada su neumitne i vulgarnosti: »Ona ima obla i puna ramena. / Njene su sise podignute, okrugle i tvrde. / Ona češlja kosu po sredi i ide u papučama. / Ona je tanka u struku / a široka u kukovima. / Ona je zrela i vrela žena / i nedra joj mirišu na mleko. / Njeni su guzovi krupni i glatki / ko sapi u mlade kobile«.[83] Nema tu nikakve nade za »bezrečje ljubavi«, kao što nema nikakve nade za *Danas* koje, u svome protivljenju *Sutra,* pokušava svoj »principijelni« jezik iz *Jevanđelja po meni* da poetski konkretizuje ovakvim ljubavnim pozivima, uz opomenu na sutrašnju neumitnu smrt: »Podaj se do srži. Sve možeš i sve smeš. / Ima te

[80] *Rod tvoj ko će iskazati*

[81] *Ja volim što si sva telo.* (Ove pesme nema u izboru *Život teče dalje).*

[82] *Slušaj, zemljo.* (Ni ove pesme nema u izboru *Život teče dalje.)*

[83] *Ja sam zagledan u jedan predeo.* (Izostavljeno iz izbora *Život teče dalje;* to bi imala da bude Drenovčeva uspomena iz manastira: »Ona će doći. / Bosonoga će doći. / Bez papuča. / Hodnici manastira su popločani / hladnim kamenim pločama, / a papuče njene imaju drvene potpetice. / . . . / Neko tiho kuca. / Skačem s postelje / i slušam kako mi srce tuče. / Vrata se tiho otvaraju. / Ona je! / — / Arhanđel Gavrilo u zlatnom okviru, / ljut što je slika, / povija krila i podrhtava . . .«)

samo danas. Oprosti: / Sura ćeš, možda, biti leš!«[84] Ne postoji, među nama, sutrašnjim leševima, nijedan leš koji u ovome može da nađe poeziju: nema tu ničeg od »igre užasa divnog«; za ovu igru sposoban je samo »anđeo budućeg postojanja«, anđeo svega »što jeste a nije«, i što lomi »pečat«, lucidnošću i, svakako, uz bezmerna ispaštanja.

[84] *Sve krpe svuci.* — V. isto: »Ljubi dok ne uvene telo tvoje, / grli dok ne svale u jamu / lepotu tvoju« (u pesmi *I pođoh putem oglašenih,* uz ovakvo uveravanje: »Jer šta je bolje: / da se za sobom osvrću u žalosti, / da govore za tobom: / to je ona što posti / i uboge kosti / u smežuranoj koži nosi, / ili da u pakosti / pružaju prst na tebe govoreći: / to je ona što više obnoć — / ljubi me još! / Bolje je da ti je pakost / nego žalost za petama . . .«); »Opomeni se, Marijo, kraja / i jame neizbežne« *(Marijo grešnice),* ili, najneposrednije i najjednostavnije: »Ljubi me, / *Sutra će, možda, kasno biti!*« *(Među preljubočincima).* [Za ovakvu saradnju sa smrću zna, pedeset godina pre Drenovca, i Arman Dival, osvajač sa beogradskog korzoa. U njegovoj pesmi *Novembar (Reči srca,* Beograd, 1909), javlja se to isto, gotovo od reči do reči: »Ne hladni, nego uživaj sreću, radost, / . . . / *Jer sve će posle biti uzalud, kasno*«. Osim toga, to je isto nemirenje sa jesenî: Arman Dival poziva svoju izabranicu da joj se ne prepusti: »Ne hladni, dušo, u ove hladne dane, / U novembarsko ovo doba pozno, / Kad se magle spuštaju na sve strane / *A zaostalo lišće šušti grozno«;* Nikola Drenovac, »među preljubočincima«, ne misli na jesen: »U nedra tvoja turam ruku / kao berač u kotarice. / Slatko mrem pod drvetom ljubavi tvoje / ne misleći na jesen / *Koja me zasipa lišćem / kao smrtnim pokrovom«* (poslednja strofa pesme *Među preljubočincima,* objavljena u izboru *Život teče dalje,* pod naslovom *Slatko mrem).* Da li je Drenovac ovde Arman Dival »biblijski« stilizovan?]

Jovan Dučić

Dučić se objavio, već na počecima svojim, kao čovek slave i veličine. On je prvi u srpskoj kulturi istakao, bez zazora, u stavu koji je dosledno individualistički, načelo lične sreće kao vrhovno načelo života, kao načelo koje objedinjava sobom lepotu i moralnost. Biti čovek sreće, to znači biti dobar čovek: samo srećni ljudi sposobni su za dobrotu.[1] Niko nema prava na

[1] »Mi smo istinski dobri samo kad smo istinski srećni. Nesreća kvari srca i ruši karaktere« *(Blago cara Radovana: I. O Sreći;* Jovan Dučić, *Sabrana dela, Biblioteka savremenih jugoslovenskih pisaca,* izd. *Narodna prosveta,* Beograd, 1929—1932, knj. VI). Zbog toga Jevreji, na primer, ne znaju niti mogu znati za dobrotu, a samim tim i za duhovitost, jer »za pravu duhovitost treba mnogo urođene dobrote, a to znači sreće i veselosti u životu«: »Svi Jevreji koji su pisali imali su duha i ironije, jer ne znaju za ekstazu ni dobrotu. Hajne i Berns su čisti predstavnici jevrejske književnosti i duha. Oba su sarkastični, ali bez visoke ironije Juvenalove, koji je uvek imao oči uprte u ideal, i koji je bio skoro hrišćanski moralist. Hajne je bio demokrat, jer je demokrat onaj koji ne sme da se usami; a nije bio aristokrat jer je aristokratija borba manjine protiv većine. Tako, pored sve žučnosti, on je bio plašljiv Jevrejin koji ne ume da se bije, nego da se podsmehne i pobegne (. . .) Njegova ironija je ropska i ezopska; njegov humor je sarkazam išamaranog i izguranog; njegov smeh je samo podsmeh« *(Gradovi i himere: Pismo iz Francuske; Sabrana dela, V).* Jevrejin »nikad nije zaboravljao da je prognanik jedne više rase, i da su ga najčešće progonili gori od njega«, i zbog toga, on koji je dao svetu Hrista i Mojsijeve zapovesti, »uvek je prezirao one koje nije mogao da pobije. I imao je pravo« (u istom tekstu), ali je to nesrećan narod, prožet skepticizmom onoga koji ne veruje nikome do sebi (»Jevreji su bili uvek najveći skeptici na svetu. Nije to skepticizam čoveka koji ne veruje sebi, kao što je skepticizam starih Grka, nego koji ne veruje nikom nego

očajanje, koje je znak deficita fizičkog i mentalnog, ako već nije ekspresija čistog zla u čoveku.[2] Ova njegova ideja o srećnóm čoveku, koju je uzdigao do svoje lične religije, možda jedine religije koja ga je u potpunosti imala, jeste van svake sumnje značajna činjenica u istoriji srpske kulture: sa Dučićem na scenu stvarno, i bez prikrivanja, izlazi građanin kao onaj koji hoće da ima, da osvaja i da bude srećan, i koji to više ne skriva.[3] Ako je dotle, a i u Dučićevo prvo doba,[4] građanski individualizam iskazivao i tražio sebe jezikom nesreće, odvajanjem od drugih, osamljivanjem, kao u nekakvom činu individuacije ličnom nesrećom koja je nedeljiva, i ako je pri tome on skrivao svoju glad za sobom, za sopstvenim Ja, za njegovim samopotvrđivanjem, tako da su sve njegove lamentacije nad nesrećom u krajnjoj liniji (i ako

sebi, a ovo je čisto duh jevrejski«), narod ropski kome Dučić ne može da oprosti to, što je ropski: »Uvek sam cenio vrline i zasluge Jevreja, ali im nikad nisam praštao što su bili ne najveći mučenici, nego najveći robovi; koji su se dali ne samo mučiti i sagorevati nego i pljuvati i šamarati, što je još gore; pristajući da stanuju u tuđim predgrađima, kao kolerični; i da budu proterivani a da nikad sami prvi ne napuste zemlju svojih progonitelja; i što nikad ne digoše nijedan ustanak; niti zapališe nijedan kvart grada, niti ubiše kakvog cezara ili papu! Da su na njihovom mestu bili Srbi . . .«. Pred zidom plača, u Jerusalimu, on se, ipak, setio Karla Marksa, i to kao Jevrejina, i svoje »pravoslavne braće Rusa«: »Osetio sam zato, bolje nego ostali Evropljani, suze ovih nevoljnih sinova Izrailja, koji su ipak na svetu učinili više dobra nego zla. Ali sam se i pitao: gde li će naći svoj dovoljno veliki Zid plača moja pravoslavna braća Rusi da se isplaču za onim što su im u zemlji i u dušama, potpuno nedužnim, porušili vojnici Karla Marksa, malo strašniji nego legionari cara Titusa, rušitelja Jerusalima«. *(Gradovi i himere: Pismo iz Palestine*, izd. *Srpska književna zadruga*, kolo LXII, knj. 294, Beograd, 1940; *Sabrana djela*, uredili Meša Selimović i Živorad Stojković, izd. *Svjetlost*, Sarajevo, 1969, knj. II.)

[2] »Niko nema prava da bude očajnik; očajanje nije nikakvo uverenje, nego samo fizička nemoć, bolest ili najčešće glupost« *(Blago cara Radovana: I. O Sreći)*.

[3] O njemu se, tako, stvorila čitava jedna mala mitologija kao o čoveku »srećne ruke«, i od njega je stvoren čitav jedan simbol buržoaske mitologije *uspeha*, čiji refleksi stižu i do dana današnjeg: »Ugledati svetlost dana na periferiji turskoga Trebinja, završavati srednju školu u srpskom getu u mađarskom Somboru, učiteljevati u okupiranom Mostaru i objavljivati stihove u dečjem *Golubu*, pa tu ne stati i ne zadovoljiti se ni mostarskom *Zorom* ni novosadskim *Javorom*, nego se zaputiti u Ženevu i Pariz, preći u Srbiju, ući u diplomatsku službu, postati jedan od oslonaca *Srpskog književnog glasnika* i završiti život kao kraljevski ambasador i velik pisac, za to je trebalo imati koliko sreće toliko instinkta i pameti« (Milan Kašanin, *Usamljenik Jovan Dučić*, u knjizi *Sudbine i ljudi*, izd. *Prosveta*, Beograd, 1968).

[4] Od početka veka do prvog svetskog rata.

se sagledaju na širokim, istorijskim, putevima kulture) protivurečni iskazi žudnje za srećom za koju se, međutim, nema smelosti, J. Dučić je, van svake sumnje, prvi, i bez trunke kolebanja, istakao svoju vernost sreći i svoje uverenje da je njegovo pravo ali, na neki način, čak i *obaveza* da bude srećan.

Njegov stav prema svetu, njegov stav prema naporu mišljenja, najzad njegov ideal pesnika i poezije, koji je pomno izgrađivao, decenijama, prvenstveno su i strogo određeni ovim njegovim stavom prema sreći. Osnovno je tu: da je čovek *samotvorac*, i da od njega zavisi hoće li biti srećan ili neće; a njegova sreća je, opet, u njegovom *znanju cilja* i, ne manje, odgovarajućih sredstava za postizanje tog cilja. Bitna je, u svemu, »centralna namera«, a najviši od svih jeste, uvek, onaj koji je i najsrećniji: *homo unius ideae*. Taj čovek jedne, objedinjavajuće, ideje, »jeste najjači čovek, jer je sav skoncentrisan, neodoljiv, nepobedan. To su često veliki zavojevači, ali takvi su i veliki artisti, oboje deca sunca i slave«.[5] Biti dete sunca i slave, to znači biti dete ovog dobro znanog cilja, koji je jemstvo naše akcije, a mi jesmo dok smo u akciji; onoga časa kada se nađemo izvan nje, sa nama je svršeno, a to znači: kada nas izneveri naš instinkt za slavu, koji je instinkt za cilj, ili kada ostvarimo taj cilj. Jedan ostvaren cilj, to je jedan mrtav čovek. Ali jedan cilj koji se ne zna, to je jedan zabludeli život, u pometnjama i najgorim stradanjima. Jedino kao ova akcija prema cilju, život može da nešto znači i bude; on, »sâm po sebi, ne može drugačije biti predmet uma; jer akcija, to je jedina njegova sadržina. Akcija ili inercija, to je sreća ili nesreća«,[6] ali on samo kao akcija i dostiže do svoje bitnosti, tamo gde je slava, a »slava je najveća sreća«, slava u našoj veličini. Istina, »čovek mora da veruje u mnogostruki život na ovom svetu, i da treba život stalno počinjati iznova«, jer jedan cilj znači opasnost jednostrukog života, a ne ove mnogostrukosti; ali, ipak, iz tog protivurečja između zahteva za mnogostrukošću (za bogatstvom života) i ovoga imperativa cilja, za Dučića kao da ima izlaska: »ne menjati svagda, ili nikako, glavni smer života, ali menjati njegove forme, a njegove samovolje potčinjavati svojoj volji«.[7] Ovo, opet, znači, da »za ceo naš unutrašnji život treba da postoji

[5] *Blago cara Radovana: I. O Sreći.*

[6] Isto.

[7] Isto.

nešto što je van pokreta i promene, nešto stalno, i rešeno i centralno: život se ne da drukče zamisliti nego kao zatvoren krug, ni čovek drugačije nego kao središna tačka u tom krugu«,[8] odnosno da je »život jedna neizmerna logika i harmonija, a pošto su priroda i život jedno isto, ne postoje ni u životu apsurdumi i anomalije«.[9] Život je krug, idealno harmoničan i, zbog toga, savršeno logičan: to je harmonija koja sve povezuje, ali zahvaljujući ovome »glavnom smeru«, onoj »centralnoj nameri« koja je, opet, u znanju cilja. Život je susret tog znanja cilja i imperativa pokreta; on je susret nečega što je stalno, »van pokreta i promene«, i samog ovog imperativa za kretanjem, koji zahteva to nešto stalno, samim tim što zahteva cilj (da bi bio akcija, i ostvarenje naše veličine, odnosno, slave, tom akcijom), ali koji je protivan cilju koji je upravo to nešto stalno, i »van promene«. Život je mnogostrukost i promena *u formi;* ako je on kretanje uvek kao stvaranje ove mnogostrukosti, on je to samo *formalno:* u njemu uvek ima to nešto što se ne kreće, ta konstanta u savršenome mirovanju, koja omogućava pokret, ali kao ona smrt koju nalazimo nalazeći ostvarenje svog cilja.[10]

Pesma je taj život: taj susret nečega stalnog, i zauvek nepromenljivog, i što ostaje izvan pokreta, i žudnje za pokretom. Pesma je Dučićeva, u najbitnijim njenim trenucima, ta mnogostrukost u formi, ali i ta statička nepromenljivost koja je u samoj njenoj osnovi. Nije to samo pesma koja će, iz jednoga u drugi period ovoga pesnika, koji je stihove pisao preko četrdeset godina, u samo doba rađanja moderne srpske kulture, da menja svoje forme, ostajući u svojoj suštini nepromenljiva, po osnovnome mentalnom opredeljenju Dučićevom; nego je to i pesma koja *u svakome svom trenutku* uvek zna za ovu razliku između onoga što je promenljivo i onoga što je duboko nepromenljivo, pesma koja je, kada je Dučić najbliži svome duhovnom opredeljenju, susret zahteva za pokretom (zahteva koji će kod njega da se iskaže svojevrsnim kultom *nomadstva,*[11] ili, još određenije i

[8] Isto.

[9] Isto.

[10] »Dok god cilj nije ostvaren, čovek postoji, jer je sav u sili i akciji; a kad je najzad cilj postignut, čovek prestaje biti sila i akcija, i postaje sâm nepotreban, čak često i štetan svom delu. Veliki čovek čak i umire u takve dane« (u istom tekstu).

[11] Neposredno tematski u pesmi *Nomadi* (objavljenoj 1912), ali posredno i u mnogim drugim pesmama.

potpunije, svojevrsnim *donžuanstvom,* koje je ovaj pesnik uveo, kao stil života, u srpsku kulturu), kao zahteva za neprestanom promenom, i njemu suprotne ove težnje za nečim stalnim, duboko u sebi opredeljenim, i što se svakome pokretu odupire ma koliko da ga omogućava, kao neka centralna namera i ideja. Ako u Dučiću, koji je prešao put od najprovidnijeg mistifikatora, koji piše pesme na lepeze dubrovačkih gospa, i to »kao od šale«, s lakoćom stihovanja kakvu srpska poezija uistinu pre njega nije poznavala,[12] pa preko vrhunskog estetizma koji traži svoju refleksivnu svest,[13] do lirike religijskog straha i uplašenog, progrcanog dozivanja boga,[14] — ako u njemu ima *mistifikatorstva* i formalizma, koji su uočili neki njegovi kritičari još u doba kada je on, u srpskoj kulturi, značio simbol velikog pesnika, taj formalizam je tek površinskim svojim slojem stvar književnosti: u suštini, i najdubljim svojim uzrokom, on je *formalizam egzistencijalni.* To je formalizam ovoga menjanja života u njegovoj formi, tamo gde je život forma, a njegove nepromenljivosti u njegovoj bitnosti, tamo gde mu je vitalni izvor. Niko se nije menjao kao Dučić, taj *parvenu* i snob iz prve decenije veka, koji će završiti kao religijski pokajnik; ali niko se, istovremeno, nije *suštinski* tako malo menjao kao on, koji je verovao u mnogostrukost kao promenu forme, a ne same osnovice duha, i čije promene su zbog toga, u jednome višem smislu, uistinu prevashodno samo formalne. Dučićev literarni (i literatorski) formalizam, onaj koji u mrtvi kamen ume da pretvori i istinsku suzu što će se, ponekad, zaiskriti na dnu njegovoga bića i stiha, korenom svojim jeste ovaj formalizam egzistencijalni, nešto iz njega

[12] Posebno u ciklusu *Dubrovačke poeme (Sabrana dela, III: Carski soneti),* objavljivanom po časopisima od 1902. do 1911.

[13] U ciklusu *Pesme ljubavi i smrti (Sabrana dela, II);* u prvom redu u pesmama *Krila* (1914), *Neprijatelj* (1914), *Nomadi* (1912).

[14] Zbirka *Lirika,* Pitsburg, 1943, *Sabrana djela, I: Pesme.* Pesme u ovoj zbirci većinom su nastale pre rata, i štampane su, između 1928. i 1938, u dnevnicima *Vreme* i *Politika* i u časopisu *Srpski književni glasnik.* U knjizi *Lirika* prvi put je objavljeno samo šest pesama *(Zvezde, Noć, Pesma; Putnik, Slutnje, Himera).* U ovu zbirku religijske inspiracije Dučić nije uneo pesme koje je napisao i štampao za vreme rata, u Americi, u *Amerikanskom Srbobranu,* Pitsburg. [Bibliografija, objavljena u šestoj knjizi *Sabranih djela,* beleži, pod godinom 1942, pesme *Brodolomnici, Večnoj Srbiji, Vrbas, Molitva* (ove dve štampane su u *Službenim novinama Kraljevine Jugoslavije (ratno izdanje),* u Londonu), *Na Carev Aranđelov dan, Pesma, Razbojnik,* a pod godinom 1943: *Bosna, Jugoslavija — april 1941, Lički mučenici, Na obali Neretve, Pesma* (štampana u *Slobodnoj reči,* Pitsburg), *Satira, Francuskoj.*]

izvedeno, i nešto epifenomenalno: reči njegove, o mnogostrukostima života, kao mnogostrukostima forme, ma koliko da su izrečene sa osmehom, — kao usputno, i sa bezbrižnošću kozera, nekoga ko ne prestaje da gleda sebe u ogledalu dok govori, jer je uveren da onaj koji lepo govori ima lepa usta,[15] i kod koga je u govoru, *u reči,* sve svršavalo, u majstorstvu (neospornom) govora, i u sreći toga artizanstva, te umetnosti pretvaranja života u govor i razgovor, u sjajne reči (»Najsrećniji su u životu umetnici, ali pravi umetnici«),[16] — te reči čuvaju, ipak, u sebi odblesak čitave njegove sudbine, duhovne i moralne. Život je, za njega, i po najdubljem njegovom uverenju, neko takvo smenjivanje formi, sve forma do forme, a mi smo, u tome životu, majstori forme, artisti kao osvajači: oni koji stvaraju te forme, ali tako da je i sâm taj artist, koji neprestano menja forme, usred tog formalnog života, usred te formalizovane egzistencije, i za sebe samog takođe jedna forma.

On je samotvorac, onaj koji samoga sebe stvara i koji je to (prvi u srpskoj kulturi) objavio, bez kolebanja, i sa »osmehom za slasti beskonačne«, tvrdeći, na ustuk većini pesnika u času kada je, kao ta forma, samog sebe počeo da konstruiše, ali i na ustuk čitavoga dotadašnjeg duhovnog i moralnog iskustva srpske kulture i srpskoga društva, da »svaki čovek može biti veliki ako hoće: ako ne kao general, a ono kao vojnik; i ako ne kao izvanredan gospodar a ono kao izvanredan sluga. Naša veličina dakle zavisi od nas«.[17] To piše jedna samosvest bezmerna, samosvest koja će, glasom ovog pesnika, da objavi kako »odista imaju samo dva tvorca u kozmosu: Bog i pesnik. Prvi sve počne, drugi sve dovrši«, što nije, svakako, preterano slavljenje božjih moći, ali je sigurno obogovljenje pesnika, onoga bez koga bi svet ostao nedovršen. Nesumnjivo, to ne piše čovek koji hoće da bude »izvanredan sluga«, nego onaj koji hoće da bude »izvanredan gospodar«, i koji je, uostalom, jedino sposoban da, na ovaj tipično buržoaski način, otkriva u pozivu sluge poziv jednoga mogućnog puta u veličinu, onaj koji će, savršeno dosledno ovom

[15] »Svi ljudi koji lepo govore, imaju lepa usta« *(Blago cara Radovana: III. O Ženi).*

[16] *Jutra sa Leutara, Reči o čoveku,* poglavlje *O karakteru; Sabrana dela,* knj. VII—IX, izd. *Srpska Narodna Odbrana,* Čikago, 1951; prvo izdanje u zemlji u okviru Dučićevih *Sabranih djela,* knj. VI.

[17] *Blago cara Radovana: I. O Sreći.*

slavljenju »izvanrednoga sluge«, da tvrdi kako »u našem dobu se veruje da je bogataš svoju sreću oteo od siromaha, i da je zato sreća jednih napravljena od nesreće drugih. Čovek po jednoj slabosti i sujeti sve svoje sreće pripisuje samo sebi, a svoje nesreće pripisuje drugom«,[18] i koji je, usred svog univerzuma kao savršeno logičnog i harmoničnog, usred tog kruga u čijem centru je ovaj samotvorni čovek koji postiže svoju veličinu kao gospodar ili kao sluga, kao general ili kao pesnik, odbijao, s gnušanjem, i samu pomisao na očajanje. Ubeđen da je »skromnost neprirodno osećanje«,[19] i tražeći svoje sopstvene principe sreće u razgovorima koje je vodio, tonom ćaskajućim, i neobaveznim, sa tragačima tajne čovečanske sreće, »od vremena Pitagore i Sokrata, pa sve do Kinika i Hedonista, i do doba Epikurejaca i Stoika«, ali i sa autorima filosofije i etike klasičnog Rima, ne zaboravljajući pri tome ni klasiciste francuske kulture (od Montenja do Larošfukoa), kod kojih se vežbao u veštini stila sentencija i aforizama, maksima »za svaki dan«, on je osvajao sebe kao svog sopstvenog stvaraoca, kao tog božanskog Pesnika koji je i svoj sopstveni tvorac usred sveta kao svoga sopstvenog dela. On je, od početaka svojih (sasvim sentimentalističkih, i ogrezlih u secesionističkom kiču) do poslednjeg svog dana, bio pesnik-samotvorac, onaj koji vlada sobom, i koji je, zbog toga, *gospodin* ne samo za druge, već i za sebe. On je jedan *ideal* koji se ostvaruje, jedna forma koja, stihom, treba da se

[18] Isto.

[19] »Skromnost je zato nazivana vrlinom, jer samo skromnost može da u čoveku prikrije njegovu superiornost nad drugim čovekom; da ukroti zavist okoline, i da ne opominje druge na njihovu inferiornost. Skromnost velikih ljudi treba da bude u tome da sakriju kao porok ono što je u njima božansko. Skromnost je neprirodno osećanje, ako je iskreno, najsavršenija forma laži, ako je izveštačena« *(Blago cara Radovana: VI. O Pesniku).* Uopšte, gordio se svojim »pesničkim imenom«, i isticao je čak da je to *ime za njega sreća:* »Nikad nisam razumeo gubitke koje donosi vreme. Kad sam izgubio mladost, već je bilo došlo pesničko ime, i ja sam mirno prešao iz jedne sreće u drugu« *(Jutra sa Leutara: O mirnoći).* Njegovu knjigu *Blago cara Radovana* najavio je jedan oglas, u kome se kaže da je to delo »našeg najvećeg pesnika, člana Akademije nauka, Jovana Dučića«, »ono sadrži razmišljanja ovog slavnog pisca o bitnim stvarima čovekove sudbine«, to je »proza našeg najistaknutijeg i najvećeg stiliste«, »monumentalno delo naše književnosti« i velikog pisca koji je »priznat u svetu kao jedno od velikih imena savremene misli u Evropi«, ali je »štampano samo u onolikom broju, koliko se predviđa pretplatnika, zbog čega je potrebno da se pretplata pošalje odmah ili u toku nekoliko prvih nedelja poštanskim priloženim čekom ili lično g. Jovanu Dučiću, Beograd, Poštanska kutija 637« (Jovan Dučić, *Sabrana djela,* III: *Blago cara Radovana; Napomene).*

dogradi i obistini, u ovome savršenom samotvorstvu, punom gordosti, nezavisnosti (i osamljenosti u toj nezavisnosti), ono *gospodstvo* koje će svoje obrasce naći u mentalnoj zasnovi francuskog parnasizma i simbolizma ali, na samome početku, i kod Vojislava Ilića, u čijem duhu napisao je svoju prvu knjigu *Pjesme* (Mostar, 1901), i čijega stila se kasnije odrekao, odrekavši se i tih, prvih, svojih pesama,[20] ali čije osnovno opredeljenje, kao ovo opredeljenje gospodske, samotvorno-nezavisne, usamljenosti, on se nikada nije mogao u potpunosti da odrekne: kao što je i Vojislav Ilić sledio jedan svoj *ideal Pesnika*, sledio ga je i on, što je primećeno veoma rano,[21] produbljujući sudbinu toga pesničkog ostvarenja svoje idealne slike ili *idealne forme*. I zato je upravo on dokazao, *duševnom praksom* ovoga samotvornoga gospodstva, da *vojislavizam* nije literarni stil, koji se može usvojiti ili odbaciti, već da je to fatalnost jednog mentalnog opredeljenja, i to ovoga opredeljenja pesnika za gospodski stav,

[20] Od prve zbirke svojih pesma, napisane pod *neposrednim* uticajem Vojislava Ilića *(Pjesme*, izd. *uredništva »Zore«*, Mostar, 1901), on se sâm odrekao, ne unoseći ih u svoja *Sabrana dela*, ali i napomenom u prvoj knjizi tih *Sabranih dela*. (U toj napomeni, u kojoj o sebi piše u trećem licu, on kaže da je za četiri sveske sabranih dela »konačno redigovao svoje dosadašnje celo pesničko delo«, i da je to »redakcija njegovih napisa koja mora ostati bez ičije dopune i izmene u daljim izdanjima«. Pri tome, on upoređuje svoju volju sa voljom Alfreda de Vinjija, Hajnea i Teofila Gotjea, u stavu onoga koji je svestan da mu je delo »nacionalni kapital«: » . . . Pisac Teofil Gotje je napisao za stotinu knjiga raznih napisa, ali se čuva neizmenljivo od njega *kao nacionalni kapital*, samo onoliko koliko je pesnik odabrao i zaveštao kao svoje pravo delo. — Tako mora biti i sa delima ovog našeg pisca, nasuprot ma čijoj eventualnoj nameri. — Beograd, 1. decembra 1929. — J. Dučić«.) Kasnije je Bogdan Popović, za novo izdanje svoje *Antologije*, 1936, dobio od Dučića pristanak da ipak ponovo štampa u svojoj *Antologiji* deset Dučićevih pesama koje spadaju među one kojih se on odrekao, a M. Selimović, uveren da je »tako (. . .) skinuta Dučićeva zabrana iz 1929«, uneo je te pesme u *Napomene* uz *Pesme* (prva knjiga *Sabranih djela*).

[21] »Karakteristično je da su i Vojislav i g. Dučić opisali svoj ideal pesnika. Vojislav u više priliia, u Huanu *(Pesnik)*, u Tibulu koji ‚ljubi hladni kam', a ovaj *parvenu* opisujući jednog bledog pesnika koji čita svoj namirisani i setni madrigal (tj. taj pesnik nam ne čita taj setni madrigal, no nam Jovo Dučić kaže da je setni, ali je u tome i sav »vic« njegove poezije) dubrovačkim gospama koje sve odreda imaju lepeze. I kako su Vojislavljev Huan i Tibulo i taj bledi pesnik dubrovački slični po svojoj nameštenosti i kako su taj Huan i taj pesnik u osnovi svojoj dva licederska pesnika, konvencionalno i otužno bezizrazni! I psihološki je potpuno razumljivo zašto je Jovo Dučić, kada je našao druge gazde u poeziji (Bodlera itd.), napao u *Delu*, istina uljudno, Vojislava kome je jedno vreme bio ropski i uspešni imitator« (Dušan S. Nikolajević, u brošuri *Bogdan Popović*, Beograd, 1907).

opredeljenja koje vodi *susretu gospodina i pesnika*, u nastojanjima da se otkrije pesnik u gospodinu i da se, takođe, u pesniku otkrije mogućnost gospodina, onoga koji vlada sobom u tom smislu što ostvaruje idealnog sebe, i čije gospodstvo i jeste u tome idealnom samotvorstvu koje je determinisano samo idealom (kao ciljem) samog pesnika. Pesma, tako, nije (u ovome samotvorstvu) otkrivanje egzistencijalno-stvarnog, u sukobu mogućnog i nemogućnog, već je ona neka vrsta pokušaja *što neposrednije reprodukcije idealnog* koje je dato pre iskušavanja stvarnosti, ali koje se traži, ipak, kao nekakva suština stvarnosti, kao suštastvo savršenstva skrivenog u nesavršenom, i koje je u nekoj vezi sa njime, ali vezi koja je Dučića užasavala, u za njega najgoroj od svih mogućnih zlih slutnji: da će da vidi

. . . iz jezive sene
Kada izlete bela raspevana jata,
I kako je slična ta sreća iz blata
Boginji rođenoj iz sunčane pene

(Pesma, iz 1922).[22] On je znao da u boginji od sunčane pene ima blata, i čak je to, po osnovnome svom duhu, i bio spreman neprestano da ponavlja, ali na to znanje on, kao pesnik, nikada nije mogao da pristane: njegov ideal je idealno savršenstvo, u kome nema nikakvog propusta, i nikakve greške, i koje bi, u toj svojoj idealnosti, imalo da bude iznad egzistencije i oslobođeno od nje. Opasnost izveštačenosti, kao onoga što je upravo van-egzistencijalno, i ovako »iznad« egzistencije, to je opasnost ovoga majstorstva i ovoga pesnika koji je, nemirenjem sa »blatom« egzistencijalnog, upućen svom strogo postavljenom cilju, a time i zanatu.[23] *Zanat* je ovde dozvan ovim idealnim

[22] *Sabrana dela, II: Pesme ljubavi i smrti.*

[23] Interesantno je da je Bogdan Popović, pokretač ideje o takozvanoj »celoj lepoj pesmi«, kao o savršenstvu u kome ne bi bilo pada, ili kao o boginji od sunčane pene u kojoj ne bi bilo tragova, pa ni najmanje mrlje, blata, ovu opasnost ipak naslutio. Govoreći, 1905, o Herediji (pesniku koji je za njega, kao i za Dučića, bio oličenje »velikog pesnika«, odgovor na pitanje koje je mučilo i njega i Dučića: šta je *veliki* pesnik), on kaže: »Moglo bi se čak reći da je taj njegov [Heredijin] stalno sjajan stil mana, da svaka osobina, doterana do vrhunca, može, kao talas koji se uzdiže suviše visoko, da se sama ‚prebaci'«. Međutim, po B. Popoviću, kritičari greše kad zažale »što umetnik, čije su dobre osobine pre toga pohvalili, nema u svom delu i neku drugu osobinu, koju prve osobine isključuju. Ne može delo imati u isto vreme neku osobinu i osobinu njoj protivnu — biti u

savršenstvom, kao nekom apriornom idealnom formom, kao i kod Dučićevog prethodnika V. Ilića: ako je Vojislav Ilić, koji će doći do poslednjih svojih mogućnosti upravo kroz Dučića, bio prvi pesnik-majstor u novijoj srpskoj lirici, onaj koji se, prvi, javlja kao poznavalac zanata, to nije zato što pre njega nije bilo pesnika koji su znali pesnički zanat, ili su ga samo znali nedovoljno (kako bi to moglo da se učini po tvrđenjima apologeta Dučićeve lirike, u prvoj epohi *Srpskog književnog glasnika),* već je to zato što sâm taj zanat nije imao onaj i onakav značaj kakav je dobio tek tu gde je ovaj pesnik strogo postavljenog cilja, pesnik koji tačno zna šta hoće, i koji raspolaže sredstvima potrebnim za ostvarenje svog cilja. Znanje cilja je snaga koja okreće ka sredstvima; ona postaju utoliko značajnija ukoliko je imperativ *poznatog* cilja u nama jači. Cena zanata (ovoga znanja sredstava) raste sa cenom cilja. Pesma, za Ilića (i podjednako za Dučića), ovde ne stvara pesnika, kao živa stvarnost u napredovanju, već pesnik, dat pre pesme, stvara pesmu, modelujući je prema sebi. Pesnik, to je ovde ideal koji stihovima treba ostvariti, tako da su stihovi sredstva ostvarivanja tog ideala. To nije idealno koje, u sadejstvu sa mogućnim, u živoj i unapred nepredvidljivoj stvarnosti jezika i mašte, tek treba da dođe do

isto vreme veliko i malo, silno i nežno, uzbuđeno i neuzbuđeno, šareno i biserno sivo«. *(Hose-Marija de Heredija, Srpski književni glasnik,* 1911, XXVI; v. *Ogledi iz književnosti i umetnosti,* I, izd. *S. B. Cvijanović,* Beograd, 1914.) Umetnost, i za njega kao i za J. Dučića, nije umetnost u egzistenciji, već *Umetnost* božanski nad-egzistencijalna, kao sinteza i izmirenje, u vrhunskoj tački duhovnog pročišćenja, svih tokova i mogućnosti duha, kao duhovni ekstrakt, kao apsolutno (večno) Lepo, u savršenoj svojoj pročišćenosti. Ona je *rezultat* jednog procesa, a ne i sâm taj proces; ona je iznad života, samo životni sjaj, koji je kao nekom alhemičarskom destilacijom otet svemu što je nisko, tako da je apsolutna pobeda, totalno osvojenje koje i ne pamti mogućnost tamnog, neizrecivog, kolebanja u duhu i »grešaka« izraza u kojima je istina bića. Nije slučajno B. Popović citirao (u napisu *Dve reči o umetnosti; Narod,* Mostar, 1907) engleskog naučnika Džona Luboka, iz njegove knjižice *O zadovoljstvima života:* »Gde će neuko oko videti samo glib i prljavštinu, nauka će otkriti divne mogućnosti. Blato koje gazimo na ulici prljava je mešavina od gline i peska, čađi i vode. Izdvojite pesak (kao što napominje Ruskin), pustite atome da se u miru slože prema svojim osobinama — dobićete opal. Izdvojite glinu, ona će se pretvoriti u belu zemlju, od koje će se moći dobiti najskupoceniji porcelan; ili ako se bude još dalje prečistila, dobićete safir. Uzmite čađ, i ako se sa njom bude činilo što treba, dobićete dijamant. Najzad će se voda, prečišćena i destilovana, pretvoriti u kap rose, ili kristalisati u lepu zvezdicu«. Njegova idealna »cela lepa pesma«, to nije samo pesma koja bi se otela grubim greškama i posrnućima *literarnim,* već koja bi, idealno, sva bila uvek samo opal, samo dragi kamen (koji su sjajni, ali mrtvi; i možda, čak, sjajni zato što su mrtvi).

svog lika, nego je to taj *lik,* koji se dograđuje, onako kako se u pozorištu dograđuje ličnost unapred predviđena tekstom. Pesnik se udvaja u samom sebi: on je svoj sopstveni tvorac, koji sa gnušanjem odbija svaki slučaj, ali on je i *svoj objekt,* onaj koji sam sebe stvara. On je u sebi, ali i izvan sebe. On sebe vidi u pejzažu: *sebevid,* on je objektiviran, ali po shemi ovog ideala koji je — dosledno vojislavistički — ideal vrhunskog individualizma, pseudo-aristokratski ideal pesnika gospodina koji je drugo i drugačije nego sav ostali svet i koji, u toj svojoj drugačijosti, ostaje uvek negde napolju, nedostižan, i uronjen u svoju tajanstvenost, ali tako što on, neodvojiv od te svoje izuzetnosti, i nedostižnosti, jeste i u samome sebi, i za sebe, takav gospodin samo ako je nedostižan. Ja tog gospodina, koji — po osnovnoj svojoj formuli — nije samo gospodin za druge već i za sebe samoga, i koji, samim tim, o sebi ima »dobro mišljenje«, tako da je gospodin ovde, gde se jedino hoće gospodstvo, svojevrsna isključiva forma ovoga »dobrog mišljenja« o sebi,[24] to je Ja koje je, u pesniku, isto toliko njegovo koliko je, uronjeno u ovu svoju gospodsku nedostižnost, i za njega ovo nedostižno Ja, kao neko njegovo drugo (izvan njega) i dosledno *drugačije* Ja,

[24] »Najzad, lako je izgledati gospodin drugom, ali je teško izgledati samom sebi gospodin. Drugim rečima: najteže je o sebi samom imati dobro mišljenje« *(Blago cara Radovana: VII. O Herojima).* Gospodin, to je pre svega vitez (aristokrata) moralnosti: njemu, »čistom po duhu, ne padaju uopšte nedostojne stvari na pamet, kao da one i ne postoje«, odnosno on je obdaren nepogrešnim moralnim čulom, koje se iskazuje pre svega kao *osećanje indignacije:* to »osećanje indignacije, to je odista sigurna mera koliko se u izvesnom čoveku ne mogu nikad pobrkati zlo i dobro. Osećanje indignacije, to je brza reakcija zdravog duha na jednu zlu ideju, kao što je reakcija zdravog stomaka brza na pokvaren vazduh ili na ustajalo jelo« *(Jutra sa Leutara: O karakteru).* Tamo gde je život kao izabiranje dobra i zla, i kao iskušavanje slobode u tom izabiranju, kod Dučića je ovo urođeno čulo, ovaj čovek »čist po duhu«, u stvari ovaj *moralni formalizam* kao apriorni moral, koji je dat unapred (pre životnog čina), kao *cilj* koji je uzrok svemu, onako kako je pesnik dat pre pesme, tako da je i u sferi morala to isti put povratka: put vraćanja od egzistencije ka moralnom načelu, kao što je, u poeziji, to put od idealnog pesnika, od jedne njegove unapred date misli i teme, kao pesmi u kojoj taj pesnik, kroz svoj motiv i ideju, ima da se potvrdi, a ne da se tek nađe, — uvek isti put od egzistencije ka formi apriornog načela koje je dato nezavisno od nje i koje joj prethodi, kategorički odbijajući ma kakvu korekciju. »Urođeno« čulo je čulo ove apriorne forme, a osećanje lične superiornosti nad drugima je tipično osećanje superiornosti duha formalizma nad samom egzistencijom: »drugi«, koji nemaju ovo »urođeno« čulo, to nepogrešno »osećanje indignacije«, jesu forme egzistencije u neprestanom izabiranju i kolebanju.

koje on vidi onako kako ga *drugi* vide, zbog čega je pogled tih »drugih«, pogled koji i gradi Ja ovog gospodina, *ali sad u njemu samom,* takođe i njegov sopstveni pogled: on vidi sebe onako kako ga drugi vide, i zamišlja sebe onako kako ga drugi zamišljaju, i eksteriorizuje se ovim gledanjem i zamišljanjem, otuđujući se od samoga sebe upravo željom za svojom idealnošću.

To je jedan *izvanredno značajan trenutak* u srpskoj kulturi: ako je gospodin dotle bio na sceni kao onaj »drugi« koji prolazi pejzažom, i kao ono nešto drugo i drugačije od nas, tako da (za Vojislava Ilića, za Dučića takođe) i jeste isključivo kao to drugo i drugačije, on ovde kao da pokušava da se osvoji *u njegovoj unutrašnjosti,* ali on, u ovoj invaziji na gospodstvo, ostaje neosvojiv jer i jeste tako što je na odstojanju od svega, i jer je ovaj život na odstojanju i njegov sopstveni život u njemu samom, tako da ostaje i za sebe onaj drugi i drugačiji, koji ne dozvoljava nikakvo poistovećivanje. Gospodin, to je načelno odbijanje i onemogućavanje poistovećivanja jer je, po svojoj definiciji, uvek ono drugo i drugačije, jedan svet koji je neosvojiv, i koji je uzdignut u visine upravo tom svojom neosvojivošću. Gospodin je gospodin trajnim razlikovanjem od drugih, svest o njemu je svest o ovoj razlici, koja je data samim pojmom o njemu, tako da je gospodin svojevrsna forma ove neosvojivosti, toga nečega drugog i drugačijeg koje je, kao neosvojivo, tamno i tajanstveno, i čista negacija svega onoga što neposredno egzistencijalno jeste, ideal trajno aristokratski drugačijeg, ali koje takvim ostaje i u ovom pokušaju njegovoga osvajanja, u ovom pokušaju poistovećivanja sa njim, tako da je njegovo Ja, i za njega samoga (kroz Ilića, najpre, i sa kolebanjem, a zatim kod Dučića, nedvosmisleno), neko drugo Ja, koje je izvan sebe onako kako je i izvan drugih, i tako da to Ja nije samo onaj »gospodin, heroj salona i društva« čije samo »prisustvo izaziva bojazan i divljenje čak i kod onih koji najmanje cene i samo gospodsko osećanje, a to je osećanje nezavisnosti i usamljenosti«[25] već je to i gospodin kao heroj duha i koji u svojoj sopstvenoj svesti (u Dučićevoj svesti) izaziva »bojazan i divljenje«. To je sama ova nezavisnost i usamljenost, to biće njeno na nesavladljivom odstojanju od nas, koje izaziva »bojazan« kao ono što je, tako, izvan nas, i od nas drugačije, ali i divljenje (kojega nema za ono što je u nama, i što

[25] *Blago cara Radovana: VII. O Herojima.*

je naše, ili bar tamo gde postoji stvarni izgled, ili iluzija, da je mogućno ukidanje razlike, da je mogućno poistovećenje). Ta bojazan i divljenje jesu ono što ostaje, pre svega, od ovoga gospodstva, i zbog toga su ono za čime se pre svega teži u težnji za tim gospodstvom: to je ideal, kao sama esencija Dučićeve inspiracije iz prvoga njegovog perioda (po prilici do negde oko 1908), kada je on podjednako ostajao, u svojim sonetima, sa licem pod senkom, u predvečerje, i jedva razgovetan u svetlosti koja se gasi, u pejzažima u kojima je, s mnogo pamfletske žučnosti, ali i sa mnogo razloga, lucidni A. G. Matoš prepoznao enterijere srednjoevropskih hotela,[26] ili se ukazivao, između melanholije i humora, i stihom čija spretnost je bila sasvim izuzetna u trenutku njegove objave, kao pesnik dubrovačke aristokratije u opadanju, sa ljubavlju za njene goblene, klavire, slatkiše »i ino«, možda uistinu kao došljak i pridošlica, kao *uljez* koji je, iz predgrađa ove dubrovačke gospoštine, u kome je držan pre toga vekovima, najzad uspeo, u času njene agonije, da se ovako, snagom svoje žudnje za gospodstvom, i mistifikatorski, uvuče u njene salone, i da tu sa njome podeli poslednje trenutke njene slave. Zaljubljen u sjaj bogatstva, u sve što je carski veličanstveno, on nije samo, prvi i u tome neosporno, u Milošu Obiliću, heroju rajetinske mitologije, video *paža,* a u njegovim očima *smaragde,*[27] — obnavljajući divljenje za srpsko srednjovekovlje kao za srednjovekovlje *imperijalne,* vizantijske, moći, u velikome blesku od koga se sve žari, ali u kome se sve svodi na svojevrsnu scenografiju, tako da je uloga pesnika tu da, stihom što spretnijim, ostvari pre svega *mizanscen* ovoga imperijalno-bogataškog srednjovekovlja, — nego je, opsednut ovim sjajnim gospodstvom, kao pesnik vizantijske raskoši i dubrovačkoga gosparstva, kao sjajni veliki gospodin, tražio dokaze sopstvenog svog gospodstva, i gospodstva svoga sveta, u idejama o tome svetu kao nasledniku Vizantije ali, i više: kao nasledniku same osnove Evrope, antičke Grčke. Opsednut gospodstvom, ali i plemstvom u kome je video svojevrsnu sintezu svega najvišeg što je čovek, i kao bogataš i kao siromah, mogao da dosegne, a što ostaje nedovoljno u čoveku-bogatašu i čoveku-siromahu izvan

[26] *Jovan Dučić; Prijegled, prilog »Male biblioteke«,* br. XII—XIII; Mostar, 15. VII 1905; A. G. Matoš, *Djela,* knj. XVI: *Kritike,* izd. *Binoza,* Zagreb.

[27] »U paža Miloša oči od smaragda, / Ruka od alabastra i vlasti od lana; / Pauni carice presreću ga svagda, / Carski lavi piju iz njegovog dlana« *(Paž,* 1928; *Sabrana dela, III—IV: Carski soneti).*

ovoga plemstva kao sinteze najvišega i najboljeg,[28] on je bio i ostao *opsednut poreklom,* tuđim i svojim sopstvenim, kao nijedan drugi srpski pesnik ni pre ni posle njega.[29] Sve te

[28] Po njemu, »najveću ravnotežu karaktera i najviše viteške vrline davali su ljudi iz slavnih istorijskih porodica«, jer — po Aristotelovoj definiciji koju on parafrazira, — »plemstvo znači nasleđstvo bogatstva i čestitosti«. Bogatstvo nije dovoljno. Istina, »bogataš je duhovno hrabriji, a siromah je hrabriji fizički«, ali ako je »zavist (. . .) osobina ubogih«, onda je »spletka velikog stila (. . .) osobina bogataša. Ružne reči i grubi načini su siromašnog porekla, ali duboke zloće i mračne osvete su bogataške«, i zbog toga je *plemstvo* ono što je najidealnije: ono sjedinjuje »duhovnu hrabrost bogatstva« i čestitost (poštenje) siromaštva. Poštenju se uče bogataši od siromaha, jer se samo na siromahu može da vidi kako »poštenje i sreća stoje nezavisno od zlata«, jer, uopšte, sirotinja je najmanje čovekovo zlo, iako ga se čovek nerazumno plaši: »Od svih nesreća čovek se najviše plaši sirotinje, koja je, međutim, najmanje čovekovo zlo«, premda »ipak sreća koja dolazi od bogatstva svakako je veća nego sreća koja dolazi od siromaštva. Bogatstvo je, neosporno, polovina ljudske sreće na zemlji. Najveći stepen sreće to je nezavisnost, a bogatstvo je ipak čoveku put da dođe do svoje slobode. Čovek bogat, to je čovek nezavisan bar od ljudi. A ovo je, nesumnjivo, najviše blago na zemlji« *(Blago cara Radovana: I, O Sreći).*

[29] U toj opsednutosti, pripisivao je poreklu snagu mističkog jemstva *rasnih* duhovnih i moralnih odlika. Hercegovac, rodom iz Trebinja, on je svoja upućivanja na grčku kulturu i duh tumačio i svojim poreklom; u samoj reči *Leutar,* brda nad Trebinjem, leži misao *slobode* (»Veliki breg Leutar koji se diže iznad rodnog Trebinja, kao modro platno između neba i zemlje, nosi ilirsko ili grčko ime po reči elefterija, što znači sloboda. S ovog se brega vidi po vedrom danu, preko mora koje je u blizini, obala Italije. Taj veliki vidokrug nije bez uticaja na moj zavičaj i njegove ljude«, — *Jutra sa Leutara,* uvodna beleška). Srbi su prirodni naslednici stare Grčke, a među njima se najviše ističu Hercegovci: Hercegovac se odlikuje urođenim »jelinskim osećanjem mere«, dok je Durmitor srpski Olimp, centar »srpske glavne moralne sfere« (u knjizi *Grof Sava Vladislavić, Jedan Srbin diplomat na dvoru Petra Velikog i Katarine,* izd. *Amerikanski Srbobran,* Pitsburg, 1942; u zemlji prvi put kao peta knjiga *Sabranih djela).* Tako je objašnjavao i Meštrovića kao »rasnog čoveka«, njegovim tobožnjim poreklom iz novopazarskog Sandžaka, a od plemena Gavrilovića, gde su dva sela Meštrovci i Maštrovac, »u trouglu Plevlje—Foča—Goražde, klasični staro-srbijanski kraj pun nemanjićskih tradicija, carskih crkava i tvrđava, gnezdo guslara i heroja nacionalnih«, i tako je tumačio guslarsku snagu njegovog kosovskog ciklusa (»Od Triglava do Beloga Mora sve što nije opevao srpski guslar, umrlo je za sva pokoljenja«), napominjući, međutim, kako »nije slučajno da i u Dalmaciji ima jedno polje zvano Kosovo. Ja bih rekao da su Srbi guslari, i da su guslari samo Srbi, i kad su menjali veru. Postoji jedan mentalitet guslarski koji je hajdučki, vojnički i borbeni, a to je naš narod s nemanjićskim tradicijama; a postoji drugi deo naroda koji je manje sanjalica, više kompromisan, i nimalo hajdučki, a to je naš katolički čovek« *(Srpska mistika i Meštrović, Pravda,* 30. april, 1, 2. i 3. maj 1932; *Sabrana djela,* knj. VI: *Staza pored puta).* Na ovo pisanje odgovorio mu je Meštrović, u Ćurčinovoj *Novoj Evropi,* 26. juna 1932: »Što hoću da mi kaže više, meni — ‚našem kompromisnom katoličkom čovjeku', a to je

mistifikacije vodile su ga sukobu sa stvarnošću, i u svetu i u sopstvenoj egzistenciji, dajući njegovoj prvoj pesmi posebno naglašenu izveštačenost (i tim očigledniju što je, za trenutak u kome se ona pojavila, *zanatska* spretnost kojom je tu pesmu stvarao uistinu bila izuzetna), što je kritika, još u trenutku kad je on postajao simbol neprikosnovenog pesnika ovoga sveta u osvajanju gospodstva, bila nedvosmisleno naglasila, ali što je, ipak, neuporedivo manje značajno od suštinskih, duhovnih posledica ovakvoga mistifikatorskog stava, a pre svega od

slabiću, inače bezimena i besvjesna porijekla! To nije ni Cezar jednom Galu učinio, da bi mu rekao iako je Gal — da ima rimsku dušu. Prijatelj Duka meni dade ‚nemanjićsku dušu'! Da li bih se ja sam osjećao srodan toj ‚nemanjićskoj duši', i da li bi me koji budist takovim smatrao, to nije mjerodavno, nego tek onda kad to kaže on, čisti braman. On, tamo od Durmitora — gdje je ostala *čista* znanost, kao na Himalaji, bez pisanih knjiga, data i fakata, — znade božanskom vidovitošću uže porijeklo Konavljanâ, znade moje, znade svakoga našeg čovjeka. I to mu moramo na riječ vjerovati, mi i cio svijet, jer on to o nama s onog mjesta može da zna što mi ne možemo, niti su to mogli naši djedovi i pradjedovi, iz prosta razloga što su zalutali u nižu vjeru i kastu iz koje se ne može vidjeti božanska istina« (navedeno po knj. VI *Sabranih djela:* Ž. Stojković, *Napomene).* Osluškujući reč *elefterija* u reči *Leutar,* ali i *Duka* u imenu *Dučić* (što za inspiraciju njegove istorijske monografije *Grof Sava Vladislavić* i ne mora biti sasvim beznačajno: »Nićifor Dučić . . . piše kako su, i posle napada Čengićevog na Jasenik, ostala onamo na svojoj zemlji dvojica Vladislavića, ali kaže da su to bili Duka i Vukoman. Dukini sinovi ubiju jednog Čengića, i odsele se u Trebinjsku oblast, gde se prozovu Dučićima, a Vukomanovići ostanu u Jaseniku«), ovaj Duka-Dučić, sa »jelinskim osećanjem mere«, bio je u stanju da iz imena ljudi ne čita samo njihovo poreklo već i njihovu moralnu predestiniranost, pa je tako tešio Milana Stojadinovića, u vreme Konkordata, zbog neverstva njegovih dojučerašnjih političkih prijatelja Miloja Sokića i dr Voje Janjića: »Jedan fini um, vrlo cenjeni literarni pisac i veliki džentlmen, kao što je nesumnjivo bio Jovan Dučić, jugoslovenski ministar u Rimu, skandaliziran postupkom ove dvojice, napisao mi je privatno pismo, u kome mi je saopštio jednu svoju vrlo interesantnu opasku. Primetio je kako su se protiv mene od Srba naročito istakli Janjić i Sokić. Međutim — veli Dučić — prava, čestita srpska porodična imena obično idu po muškoj liniji: Jovan — Jovanović, Petar — Petrović, itd. Kada je otac nepoznat, ili ima neku mrlju u svome životu, onda se njegovo ime zaboravlja i prelazi na porodično ime po majci. Tako od Janja postaje Janjić; od Soka Sokić, itd. Po mišljenju Dučićevom ovakvi protivnici ne treba da me mnogo uzbuđuju« (Milan Stojadinović, *Ni rat ni pakt,* izd. *Otokar Keršovani,* Rijeka, 1970, poglavlje 67: *Pomirenje sa crkvom,* str. 490—491). Uopšte, dela ljudi čitaju se iz njihovog porekla: to što bi Robespijer, po mišljenju Dučićevom, — koji inače ne pravi nikakvu razliku između Hitlera i Lenjina, — »da je živeo u doba Lenjina ili Hitlera (. . .) bio bi čovek momenta i njihov saveznik«, može takođe da se protumači njegovim poreklom, jer »docnije se čak saznalo da je Robespijer bio kopile u jednoj porodici pojedenoj sifilisom« *(Jutra sa Leutara: O rodoljublju).*

njegovoga sukoba sa jezikom, koji je tu fatalan (i koji se započeo već u delu Vojislava Ilića). Jer ovaj pesnik koji hoće da bude gospodin nije samo jedan *parvenu*, u čijoj groteskności mogućno je, ipak, pročitati i izvesnu tragediju: onu koju zahteva sama *istorija*, u času kada je ovakav imperativ gospodina, kao imperativ buržoaziranja kulture, nesumnjivo nezaobilazan, tragedija koja se, u svetu srpskoga društva, iskazivala komedijom provincijskog Beograda koji, kroz svoje boemstvo i svoj dendizam, pokušava da postane Pariz, preko noći,[30] već je on, najsudbonosnije, i u dubini svog bića, onaj koji pre svega pokušava da peva iz nekog svog idealnog Ja, što ostaje izvan njega, i koji u tome pokušava nemogućno: da pomiri Ja tog gospodina, kao Ja nezavisnosti i usamljenosti (upućene ćutanju, neopštenju), sa Ja poezije kao sa Ja najbitnijeg jezika. Kod Dučića, kozerski govorljivog, i arivistički nasrtljivog, ima težnje za govorom, kao za objavljivanjem svoga sopstvenog Ja; ali ima, istovremeno, i *kajanja* zbog govora, osećanja griže savesti što se to gospodsko Ja, koje je tajanstveno, oskrnavilo govorom. U ovome kajanju ima mnogo literatorskog, pozerskog, kao uosta-

[30] U članku o Miloradu J. Mitroviću *(Srpsko-hrvatski almanah* za 1911 g., Beograd—Zagreb, 1911; v. novu verziju u *Sabranim djelima*, IV: *Moji saputnici)* on je poricao izvornost beogradske boemije, ali poričući i mogućnost dendizma čiji je prvi i najizrazitiji pesnik upravo nastojao da bude, jer da »u jednom društvu postoji boema, kao što je bila grupa kojoj je pripadao jedan de Lil-Adam, valja da već postoji istovremeno i tip dendija, kao što je bio jedan Barbej d'Orevili«. Zbog toga je tvrdio da »svakako ni Matoš ni naši pesnici iz beogradskih *Dardanela* i *Skadarlije* nisu bili boemi. (Ovi poslednji su sebe nazivali boemima iz nerazumevanja. Istina, oni su mrzeli ćifte, ali su uglavnom za njih pisali, s njima drugovali i, kao Janko Veselinović, pevali im po kavanama! Njihovi životi su protekli u dobrim ručkovima i u gromkim zdravicama; a kada je naišla smrt, oni su popadali jedan pored drugog, sa čašom u ruci, kao svatovi)«, ali je takođe tvrdio da je »i tip dendija ostao kod nas neostvaren i nemoguć kao i tip boema. Ko zna da li će tip dendija uopšte ikad odgovarati našem srpskom duhu, koji se rado pokazuje šaljivčina, ali nikad potpuno dobričina. U našoj ozbiljnosti ima puno oholosti«. Beograd koji je, po njemu, imao »cincarsku buržoaziju i seljačku demagogiju, dve strašne i kobne negacije svakog sna i veličine, svakih gospodskih manira i duhovnog snobizma«, jasno se naslućuje u dnu ideala boemije i ideala dendizma, kao pokušaja *negacije* njegove istine: u tome smislu, i Dučićeve mistifikacije, u stilu snobovsko-mondenskog estetizma (u prvom periodu njegove poezije), mogu da se ukažu i kao pokušaj oslobođenja od ove »ozbiljnosti« i »oholosti«, putem lakoće i nemara, tako da bi i ovaj nemar mogao da znači svojevrsni vid nemirenja, ali nemirenja koje je tragično jer utvrđuje ovaj duh iluzije i utopije u njegovoj tragičnoj apstraktnosti apriornog opredeljenja, pre svakog izbora, i osuđujući ga na *izveštačenost*.

lom i u svemu kod Dučića; ali ima, kroz sve to literatorsko, i nešto istinito: jezik je greh jer je uvek ogrešenje o tajnu. Ali tajna ovde nije *biće*, uronjeno u svoju nesaopštljivost, i večita provokacija na govor i na ovo kajanje zbog govora; tajna je ovde *gospodin* a govor je ogrešenje o gospodina, koji je gospodin samo ako je u tajni, i ako je tajanstven. Paradoksalnost, koja je ovde vrebala Dučića, ponornija je od svake paradoksalnosti koju je on, tako pomno, tražio, na svojim putevima ka misterijama beskonačnosti kao lepote i kao boga: to je paradoksalnost istovremenog kazivanja i nekazivanja, ili paradoksalnost govora kojim treba da se kaže neizreciva tajna.[31] Ako u Dučićevoj lirici

[31] Dučić tu nastavlja i produbljuje Vojislava Ilića, u onome što je najbitnije kod ovog pesnika. On je pre svega onaj koji će, i kad se lica njegove pesme budu menjala, »razuzdanosti u ritmu i strofi« suprotstaviti »čeličnu fakturu strofe i čistotu rime«, po uzoru na parnasovce, čije »vjeruju bilo je u savršenom antičkom kultu forme. Ne poveravam vulgarnoj publici ‚pobožni san svog srca'. Ono što je najlepše u nama, treba da ostane zatvoreno u najlepšem delu našeg srca — u onom u koje niko ne može zagledati! Lepota treba da ima studena usta starih spomenika, *usta koja govore* ali ne kazuju. Velika vrlina pesnika, to je neuzbudljivost« *(Sili Pridom, Srpska riječ*, božićnji prilog, 1910; v. takođe u knjizi *Moji saputnici)*. Njegov ideal da mu poezija bude »mirna kao mramor, hladna kao stena«, poezija od koje je zahtevao ostvarenje duha aristokratizma: »Budi odveć lepa da se sviđaš svakom, / Odveć gorda da bi živela za druge. /—/ Budi odveć tužna sa sopstvenih jada, / Da bi išla ikad da tešiš ko strada, / A čedna, da vodiš gomile što nagle« *(Poezija*, 1904; *Pesme*, izd. *Srpska književna zadruga*, kolo XVIII, knj. 113, Beograd, 1908), jeste ideal gospodstvenog parnasizma, »Jer kako je sveta i čedna beskrajno / Tuga što se nikad rečju nije rekla /. . ./ Kako li je srećna duša koja znade / Biti svet za sebe, ko zvezda nebeska, / Bačena u svemir što samotna bleska, / Dok svetova kraj nje blude milijarde« *(Zašto?; Sabrana dela, I: Senke po vodi;* prva verzija u mostarskoj zbirci). Ovo: *»biti svet za sebe«* protivurečno je govoru; pesma je zbog toga ovo kazivanje i nekazivanje, ova »antička forma« koja nije samo, kod njega, ideal stroge discipline izraza, već i ideal neke forme koja se rađa sama sobom, kao ona reč koja »je često ono biblijsko Slovo koje naređuje da bude svijet iz ništa, i da se rodi svjetlost« *(Spomenik Vojislavu, Delo*, 1902, knj. 24, br. 2; v. *Sabrana djela*, IV: *Moji saputnici)*. Taj ideal slova kao forme koja se rađa »iz ništa« jeste ideal samodovoljne ali i samobitne forme, ideal koji podrazumeva egzistenciju pesnika i njegovoga iskustva, ali koji tu kao da nalazi samo svoju sirovinu i prve podsticajne energije, da bi se zatim razvio po svojim zakonima i sopstvenoj volji, kazujući (otkrivajući) tu egzistenciju izvanredno posredno, i bivajući upravo tako ta »antička forma« koja i kazuje i ne kazuje, koja dodiruje pesnikov doživljaj, ali sasvim posredno, i kao iz daljine, pretvarajući ga u neproziran ili tajanstven događaj. Tako se doživljaj pretvara u tajnu i tako je njegova magija ova magija tajanstvenog, što zahteva ovo paradoksalno kazivanje neiskazive tajne, ili kazivanje nekazivanja. Ta tajna, to je ono što je *gospodin*, kao ideal Dučićev, zahtevao od poezije, i zbog čega je uvek vraćao tu poeziju njenome

ima toliko *veštaštva* (kao majstorstva u *pravljenju* stihova), to je zato što ima toliko *izveštačenosti* koja je ovde neumitna, jer je nametnuta ovim pokušajem govora u ime idealnog Ja, koje je tajanstveno, i sama »forma« tajne, govora kojim treba da se izgradi nesaopštljivost tajne, ili tajna nesaopštljivog gospodina,

početnom parnasizmu, a takođe i vojislavizmu kao ovome posrednom govoru gospodina pesnika. Dučić je želeo da produbi V. Ilića, onako kako su, po njemu, francuski dekadenti i simbolisti produbili parnasovce kao pesnike »forme«, obogaćujući tu »formu« dekadentnom poezijom osećanja i simboličkom poezijom »ideja«: »Forma bješe, u Francuza naročito, došla potonja, i bješe dostigla do vrhunca tek sa takozvanim Parnasom, kao da savršenstvo Forme znači period zrelosti u jednoj literaturi. Ali odmah zatim dolazi poezija simvolista, mnogo simpatičnija i mnogo intelektualnija. I kao što je lirska poezija dobila sa dosadašnjim školama svoj rječnik i svoje oblike, kao što je, naročito sa parnasizmom, dobila ljepotu slike, tako je sa dekadentima dobila ljepotu muzike i slobode osjećaja, a sa simvolistima dobila je svoju filosofiju, lijepu filosofiju simvola, čistu filosofiju pjesništva. (. . .) Da poezija parnasovaca nije prefinila nerve i obrazovala opažanja, istančala naša čula, ko zna da li bi bilo u nama mogućnosti za onu tananu poeziju simvola, za onu, tako reći, metafiziku osjećanja koja danas ulazi srećom u stihovanu književnost. (. . .) Zato je poezija Forme morala da prethodi poeziji Ideje koja sa Meterlinkom i drugovima u Francuskoj, a Demelom, Hofmanstalom i Georgom u Njemačkoj postaje jedina poezija svog vremena. — Vojislav njen dolazak nije slutio, jer je on bio čist naturalistički pjesnik Parnasovac, koji je stvari gledao svojim fizičkim okom, i koji nije imao mnogo unutarnjeg života u dodiru sa stvarima; on je bio samo pjesnik Forme, kao što je bila i na strani cijela poezija njegovog vremena« (u članku *Spomenik Vojislavu)*. Osnovna nastojanja Dučićeva, ako se vide na ravni *književno-istorijskoj,* uistinu se ukazuju u znaku ove njegove težnje da »naturalističkom parnasizmu« forme V. Ilića dâ simbolističku dimenziju. [A. G. Matoš je ovu težnju Jovana Dučića uočio na samim njegovim počecima: pišući o prvoj zbirci Dučićevoj *(Brankovo Kolo,* 1902, VIII, 2. i 3; v. A. G. Matoš, *Djela,* knj. XV: *Kritike),* on je govorio da »slika ima kod Dučića tendenciju pretvoriti se u misao, u simbol. Ako bih otud smio što zaključiti, rekao bih, da će se Dučićev parnasizam — poput francuskog — pretvoriti u simbolizam«. Samo dve godine kasnije, u eseju *Jovan Dučić,* on se pozivao na ovo svoje predviđanje: »Vrijeme od nekoliko godina je pokazalo, da se nisam prevario. Drugo je pitanje, je li Dučić, u nekim pjesmama, pravi simbolist, i je li, kao simbolist, dobar pjesnik«.] Ali, ovaj simbolizam Dučićev je poreklom u njegovom parnasizmu onoliko koliko je, suštinom svojom, za njega simbol ono isto što je i »forma« za ekskluzivni parnasovski stav: takođe jedna »antička forma«, i takođe jedno *zatvaranje,* jedna gordost koja sanja *mramor* i neumitno ga svuda nalazi: simboli Dučićevog simbolizma su krajnje uprošćeni i jasni, a taj simbolizam nije stvarno otvaranje sveta i duha, *i unutrašnje* rastvaranje čvrstih oblika duha parnasizma, već završava tu u zatvaranju, sistemom ovih konačnih, jasnih simbola, s onu stranu svake slojevitosti, tako da je on samo jedan stav, i samo jedan ukus za izvesne stvari i stanja duha (kao što je to, uostalom, kod njega i sve iz poezije francuskih »dekadenata«, u prvom redu iz poezije Bodlerove), zbog čega je taj simbolizam samo parnasizam sa ukusom, atmosferom i rekvizitima simbolizma. Ma koliko da

prećutkivanjem sopstvenog Ja u ime slike svog idealnog Ja. *Izveštačeni govor veštačkog Ja,* to je govor koji zahteva, u prvom redu, ovu *veštinu* stihovanja. To je ova izveštačenost koja veruje da je veština sve, ili ovaj čovek-samotvorac koji veruje da čovek sâm stvara i svoju sreću i svoju nesreću, i da se njegovoj volji da

je Dučić težio simbolizmu, on onome dubinskom simbolizmu, u ovoj svojoj osuđenosti na oblik, nije nikada stigao: »gospodstvo« njegovo je primarno, ono koje opredmećuje i svuda slavi kult oblika; ono još ne stiže do simbolističkog estetizma, a pogotovo ne do hermetičkog muzičkog simbolizma Malarmeovog (pa ni do onoga Verlenovog). Zbog toga će on, koji je ovako verovao da je poezija sa »simvolistima dobila svoju filosofiju, lijepu filosofiju simvola, čistu filosofiju pjesništva« (ubeđen, po svome sopstvenom opredeljenju za oblik, da je simbolizam — »filosofija simvola«), i koji je pisao da je »poezija simvolista, mnogo simpatičnija i mnogo intelektualnija«, kasnije, u knjizi *Blago cara Radovana (VI. O Pesniku),* da odrekne svaku vrednost i značaj simbolizmu (i to govoreći o »novatorima«, i misleći na pesnike »modernizma«, na one »koji se pozivaju na Bergsona«, i koji su značili kraj njegove nekadašnje pesničke slave): »Ni simbolizam, koji je došao nešto docnije, nije bio nov duhovni pokret, koliko jedan nov *manir.* Simboli i simbolizmi nisu nimalo novi; čak su to načini ljudskog govora možda stariji nego i ma koji drugi. To je samo jedan *način govora,* ali ne novo osećanje. Kad je francuski simbolizam pokušao krajem XIX-og veka da bude novo osećanje, on je pao brzo iscrpen. Nijedan ozbiljan pesnik nije hteo da se ograniči na samo simbolističke efekte. Ima u simbolizmu velikih pogrešaka. Njegova psihologija je *nenormalna;* njegove ideje i asocijacije su odveć *bizarne;* njegove senzacije su *bolećive* i bolesničke; *njegovo negiranje neposrednog proživljavanja jeste sasvim pogrešno;* njegovo *pretpostavljanje maglovitih nagoveštaja svakom jasnom i logičkom izražavanju* jeste lažno; i, najzad, (njegova muzika vetra i vode pre ljudskog govora (‚muzika pre svega drugog'), samo je jedno besciljno precenjivanje sporednih slučajeva. Zato je i taj pokret prošao sa dosadom, kao i sve drugo što je imalo nesreću da se jednom nazove modernizmom«. To je stav koji deli sa njime Bogdan Popović, koji je nekoliko godina ranije pisao protiv Malarmea i simbolizma (u članku *Stevan Malarme, simbolizam i drugi izmi; Srpski književni glasnik,* 1921, II, 5) očito u istoj nameri, kao i Dučić, da polemiše sa poratnim modernizmom (i spreman pri tome da tvrdi kako je Malarme »čovek srednjeg dara, bez prave pameti, bez pravog znanja« i kako on jednu pesmu Veljka Petrovića ne bi dao za sve stihove Stefana Malarmea), kao što je i Skerlić pisao, još 1902, da je Malarmeova »pesnička vrednost vrlo slaba«, da je Malarme »pesnik bez mašte, mutan, neproizvodan« *(Pogled na današnju francusku književnost; Letopis Matice srpske,* 1902, CXIII, 7), ali kritika simbolizma od strane Bogdana Popovića ili jednog Skerlića nije ni izdaleka ono što je kritika Dučićeva. Ta kritika, to je *pokušaj zaturanja sopstvenih tragova,* ali i rušenje sopstvene dotadašnje poezije, to je svojevrsna *autokritika Dučićeva,* možda oštrija i preciznija od svake kritike koja mu je dotle upućena. To što on pripisuje simbolistima: težnju ka bizarnosti, »bolećive« senzacije, »negiranje neposrednog proživljavanja«, pa i težnju ka »maglovitim nagoveštajima«, jeste suštastveno svojstvo ideala *njegove* lirike pre 1918. i, još određenije, negde do 1908, kada se već upućivao onome krugu naglašeno refleksivne lirike, *Pesme ljubavi i smrti,* kao što je, zaista, u *njegovom*

nešto postigne ne sme ali i ne može ništa stvarno da suprotstavi, čovek na vrhuncu svoje taštine, čovek individualizma kao bog za samog sebe, i za koga je govor, kao i sve drugo, samo sredstvo ostvarivanja cilja, sredstvo kojim on rukuje *majstorski* kao i svakim drugim sredstvom. Ako je moment versifikacije u toj meri, s Dučićem (ali i sa Ilićem, pre njega), uzdignut visoko, toliko da je *versifikacija izjednačavana sa poezijom,* a biće pesme sa stihom, na putu ka suštinskom formalizmu, taj formalizam je delo ovoga gospodina-pesnika za koga je sve forma koju on može da stvara, po svojoj volji, onako kako stvara samog sebe. U poeziji gospodin može da bude jedino versifikator. Versifikacija je jedini govor ovoga gospodina, koji je svoja sopstvena »forma«, nepomiren sa poezijom onoliko koliko je, kao ideal nezavisnosti i usamljenosti, nepomiren sa govorom ili deljenjem: ona udaljenost Dučićevog Ja, koje se nalazi negde u dubinskoj perspektivi njegovog dvanaesterca, da odande zrači tamnom i u suštini ipak tragičnom svetlošću bića bačenog u izveštačenost govora, stava i gesta (tako da se izveštačenost, pozerstvo i jevtina teatralnost mešaju sa istinskim grčem bića, iz jedne u drugu jedinicu ritma), to je udaljenost bića posredstvom versifikacije, ili udaljenost bića u ovom veštačkom govoru i svetu

iskustvu simbolizam bio samo jedan »manir«, i jedan »način govora«, i u stihovima njegovog »modernizma«: »dok ponoćne zvezde šume iznad glave« *(Slušanje; Sabrana dela, I: Jadranski soneti)* sa nametljivim insistiranjem na efektu, koji bi imao da se izazove povezivanjem nespojivih kvaliteta; »taj glas njezin ima / Neveseli miris večernje ciprese« *(Mesečina;* isto),. i u njegovim pesmama u prozi, koje znaju za to isto, i sa bezmerno mnogo sentimentalističkog kiča: »Mala princeza, čije su kose imale boju mesečeve svetlosti, čiji je pogled bio modar, i čiji je glas imao miris žutih ruža, — mala princeza je umorna od života, i ona je tužna« *(Mala princeza,* 1903; *Plave legende,* Beograd, 1905; *Sabrana dela, III—IV).* Taj pokušaj sinestezije (glas koji ima miris), tipično simbolistički, zajedno sa pokušajem poništenja granice između konkretno-čulnog i idealnog, na putu ka neprozirno-tajanstvenoj jedinstvenosti, kod njega je samo stvar puke »tehnike«, i zato nedvosmisleno veštačka stvar: za njegov hiper-racionalistički duh, kao duh koji svuda utvrđuje granicu, simbolizam ostaje nedostižan ideal. Taj simbolizam je stvar stilske dosetke, a ne autentičnog nastrojenja duha; Dučićevo »dok ponoćne zvezde *šume* iznad moje glave« jeste samo prestilizacija negdašnjeg: »*Odlaze* zv'jedze iznad moje glave« (u varijanti iz 1906, u *Letopisu Matice srpske).* Ako je to »šume« ostalo veštačko, to je zato što je Dučić u onome »odlaze«, koje je »ostalo« u ovome »šume«, da ga neprestano potkazuje kao izveštačeno. U poslednjem utisku, ovaj Dučić koji pokušava da kaže »šume« umesto »odlaze«, jeste Vojislav Ilić koji je naučio francuski (pa na Zapad ne ide preko Žukovskog i Puškina), i koji bi, posle svojih simbolističkih slutnji, i da progovori simbolistički, ali to ne može.

gospodina. Sav mir, — u kome ima neke gluvosti, — koji može, ponekad, da zrači iz ovih marljivo *organizovanih* stihova, to je mir za koji zna samo ovo Ja na odstojanju prema samom sebi, i raspeto između svoje nedosegnute istine i svoje idealne slike, to Ja koje se oblikuje prema svojoj idealnosti, i čija sopstvena idealnost tiranski leži, kao kamen, na njegovoj istini, tako da se ta istina može da kaže samo *krajnje posrednim jezikom.* Udvajanje pesnika, koji je u sebi i izvan sebe, onaj koji je svoj sopstveni tvorac, subjekt, ali i svoj sopstveni objekt, ovde neumitno znači psihičku objektivaciju koja motiv objektivnog i same objektivacije ističe u prvi red svuda, a pre svega (u ovome miru koji mu daje odstojanje od samoga sebe) ovim stilom posrednog izražavanja. To posredno izražavanje, koje je prvi Ilić uveo u srpsku poeziju, a kome je Dučić nastojao da dâ što izrazitiju lirsku fakturu, jeste jedino izražavanje ovoga Ja koje *jeste* samo posredno i koje, slika za samog sebe, svuda i u svemu traži i nalazi pre svega sliku.

Ja, koje nije neposredno dato, iskazuje se samo posredno. *Ja kao slika zna jedino za jezik slike;* s onu stranu svake neposrednosti, ono govori jezikom slikā, kao posrednim jezikom, ali tako što stvari čitavog sveta postaju za njega elementi ovog njegovog jezika slikā, i tako da, za ovo Ja koje je izvan sebe, u svetu, taj svet postaje njegovo Ja: ako je ovo Ja izvan sebe, u svetu, onda je za njega čitav svet to isto Ja. Stvari i bića samo su njegovi elementi, ili slova njegovog jezika. Zbog toga su to mrtve stvari i mrtva bića, ona koja ne daju otpor ovoj agresiji na njih, ili su to nemoćne stvari i nemoćna bića, koja ne mogu da se uspostave u samima sebi, i koja zbog toga kao da ostaju *u velikoj daljini.* Pokret duha je ovde pokret »guranja« stvari i bića u daljinu, osnovni pokret Jovana Dučića. Ta daljina može da bude prošlost, koju Dučić »lakomo« hoće, predajući joj se sa gorkom strašću nekoga ko voli ono što je prošlo zbog toga što može da se igra sa prošlošću kako hoće, jer stvari u prošlosti nisu stvari: to nisu tela, ni lica, nego senke, i to nisu stvari-volje već stvari-slike, prizori i elementi pejzaža, ta nekadašnja volja koja je, bačena u prošlost, i kao neka bivša volja, postala slika; ali ta daljina može da bude (i čak, kod Dučića, prevashodno i jeste) *daljina istine,* nemogućnost postojećih stvari da dođu do sopstvene istine kao do sopstvene stvarnosti, njihova nemogućnost *da budu* stvari. Okrenut idealu sopstvene samodovoljnosti, duh ove volje koja apsolutno hoće, jeste duh koji hoće svoju volju za stvarima, a ne same stvari: ako se tu stvar, ipak, javlja, to je samo po

neumitnosti ove volje, od koje je neodvojiva (koja je volja za nekom stvari, i koja tako, hoteći sebe hoće i stvar), ali koja hoće stvar *isključivo kao svoju funkciju,* i koja zbog toga preko stvari uvek hoće svoje htenje stvari a ne samu tu stvar, odbijajući da prihvati ma koju aktuelnu stvar: sa Dučićem se, prvi put u srpskoj kulturi, javlja ovo *htenje sopstvenoga htenja,* ovo pretpostavljanje volje za stvarima samoj stvari, i zbog toga sa njime se javlja ovo neprestano odbacivanje stvari koje neposredno (aktuelno) jeste. Ako je ovaj pesnik video sebe kao *nomada,* koji je u neprestanom pokretu, od jedne do druge stvari, i od jednoga do drugoga bića, uvek okrenut nekoj novoj, budućoj stvari, i nekome novom biću, i koji se javlja kao Don Žuan, veliki *zavojevač* koji leti od bića do bića, da se nigde ne zadrži, to je zbog toga što je i njega obuzimao užas od dosade, koja nije za njega samo motiv iz Bodlerove lirike, već je uistinu »dosada zbog starog i svakidašnjeg, možda dublja nego i čežnja za novim i boljim«,[32] ona koja gura biće u nomadstvo kao u nekakvo nezavršivo putovanje, vraćajući ga njegovom prvom danu, njegovoj primitivnosti, čak samoj prirodi (koja je u putovanju).[33] Ali dosada je to nemirenje sa stvarima, jer je svaka stvar uvek samo *jedna* stvar, i mrtva u toj svojoj kobi istosti, u tome udesu nepokretnosti. Ovaj nomadski zavojevač, taj Don Žuan uvek, i na svakom mestu, uvek hoće novu stvar jer hoće novinu a ne stvar, i svoj doživljaj novine, a ne doživljaj te stvari. On hoće da hoće stvar, zbog same svoje želje (zbog svih senzacija koje želja rađa, i kojima se obznanjuje), a ne zbog stvari. Stvar je, za njega, samo stvar njegovog nadahnjivanja ili pobuđivanja, *stvar ili biće* koje je, takođe, ovde »stvar« svojom kobnom težnjom ka istosti, nepromenljivosti, i koje on odbija, željan svoje želje za novom stvari, onako kako, u ime te želje, odbija svaku stvar. Ta beskonačna njegova želja poništava bitnost stvari, ali i postvaruje bića, želja same želje čiji put je eliptičan, u neprestanom njenom samoizabiranju, ili u samoizabiranju ovoga, Dučićevog, nomadsko-donžuanskog, Ja, u savršenom njegovom narcizmu, a stvari-bića, i bića-stvari, samo su sredstva kojima se ostvaruje ta elipsa što uvek iznova počinje, ili taj krug neprestanog biranja želje sobom samom, taj zatvoreni kosmos donžuanskog estetizma

[32] *Jutra sa Leutara: O karakteru.*

[33] »Primitivni čovek nije znao za dosadu, jer je bio lutalica, idući iz šume u šumu za hranom. (. . .) A putovanje je i u prirodi: i sve nepripitomljene životinje putuju« (u istom tekstu).

uvek okrenutog jedino sebi. Dučić nije pesnik ljubavi, već ljubavi za ljubav, kojoj su potrebna bića (ljubav za njih) samo da bi mogla, preko njih i kroz njih, do sebe da dođe, iscrpljujući uvek tu ljubav za biće, i javljajući se, u njegovoj lirici, uvek zbog toga u znaku nostalgije, ili još više, onoga zamora posle ljubavi, kada ljubav nije više neposredno, već samo posredno, i to kao jemstvo nekakvih velikih »svečanosti« mašte, u umorenom telu (u kome su se umorila i sva druga tela i sva druga bića, *rastačući* se u tome svom umoru), u ovome duhu za koji »ljubavnici su najveći utopisti, a ljubav najveća utopija« na svetu.[34] To je nomadsko-donžuanska ljubav koja je uvek na svome sopstvenom početku, u kruženju ovoga kosmosa želje koja samu sebe neprestano bira, preko svoga *objekta* (drugog bića), i ne ostvarujući se u njemu, niti završavajući tim ostvarenjem, i zato osuđena na ovo kruženje, na ovo neprestano počinjanje, bez stvarne prošlosti, koja je samo tamo gde su stvarna ostvarenja, ali i bez budućnosti u kojoj bi se mogla ostvariti, želja koja, uvek ista, u ovome nezavršivom svom kruženju, može da izazove, kao kod Dučića ne jednom, senzaciju da sve što jeste već je bilo, i da zaista živimo pod magijama neke prošlosti, sve do produbljivanja njegovoga stalnog straha da nešto, uistinu, doživi. To je strah od doživljaja, ali ne samo kao strah od prošlosti, već kao strah od istoga postvarenja, od istog definisanja doživljajem, koji je definisanje u duševnosti, i kao neko »postvarenje« takođe, produbljivanjem bola u bolu ili radosti u radosti. Reč Dučićeva: »Samo si u patnji

[34] *Blago cara Radovana: II O. Ljubavi.* — Ovu težnju ka iscrpljivanju stvari, njihovim utapanjem u svoje iluzije i utopije, osetio je Crnjanski, govoreći o njegovoj ljubavnoj lirici: »U Dučića je ono što ostaje posle ljubavi: zamor. Ali ta tuga je punija osećaja lepote no bola. Dučić je pesnik pobedonosne žene. Njegova tuga što je u njemu budi žensko meso, puna je sličnosti sa D'Anuncijevom. Nešto ogromno i svetlo ostaje posle ljubavi, jedna ekstaza, koja juri moru, koja pada po širokim mramornim terasama u noć. (. . .) Čini se da kraj ljubavi budi u njemu viziju grdnih svečanosti, punih morskih obala, galija sa purpurnim jedrima i prstenja mletačkog. U Dučića kad ostavlja ženu nema suza, no razočaranosti, kojoj traži leka ili u moru ili u zvezdanoj noći i nije slučaj ona njegova slika, da ga pred pragom žene čeka par crnih konja što rže, on pri rastanku zaista ima faustovskog« (u prikazu knjige *Ex Ponto* Iva Andrića, *Književni Jug,* 1919, III, 8). To »faustovsko« ovde je, u stvari, donžuansko: ljubav je put ka ovoj »viziji grdnih svečanosti«, a žena je *sredstvo* tog puta, i ona to ostaje, ma koliko joj on pripisivao božanske atribute, onako kako je to, uopšte, za njega svaka senzacija: i bol i radost jesu ove »stvari«, ta sredstva na putu ka njihovom iscrpljivanju, *linijom zamora,* ka »grdnim svečanostima«. (Ima nečega sličnog i kod Crnjanskog, iako pod sasvim drugim duhovnim i moralnim uslovima, i sa potpuno drugačijim lirskim posledicama.)

postala beskrajna«,[35] jeste reč bez njegovog iskustva, ali i bez iskustva uopšte: beskraj je tu gde se ničemu, nijednoj stvari i nijednom biću, ne dozvoljava da dođe do sebe, i gde se ne dozvoljava to ni bolu u patnji niti radosti. Beskraj je ovde gde je ovo odbijanje stvari i bića, i.bola ili radosti koji su samo oblici, u osećajnosti, u sferi duševnoj, tih stvari i bića, i samo bol (i samo radost) u htenju tih stvari i bića; beskraj je u ovoj samo-ljubavi ljubavi, koja ne voli bića nego ljubav, pa je zbog toga to uvek Dučićeva ljubav »bez sutradana«, njegova »zla sestra večnosti«, tako da je Dučić pesnik *Žene,* idealne, kao žene svih žena, i neke vrhunske lepote, koja ide preko svih drugih lepota, pesnik ove ljubavi koja nema svoga bića, svoj objekt i stvar, te paradoksalne ljubavi za bića, ali bez bića, i toga paradoksalnog htenja (u ljubavi), koje hoće htenje, a ne ono što hoće, tako da će on, u vrhuncima ove paradoksalnosti do koje stiže njegov egoizam, njegov duh nezavisnosti i usamljenosti gospodina, Nomad i Don Žuan u njemu upravo kao taj gospodin, svojoj ljubavi umeti, bolje no iko, da uputi savršeno tačnu reč: »Daleko van tebe ide tvoja brazda«, ili stih, manje lirski izrazit, manje »slikovit«, ali ne manje tačan: »Ti nisi u sebi jer ti nema kraja«.[36]

Ta ljubav bez lika, stvari, bića, jeste ljubav bez identiteta, ili ljubav za ono što je s onu stranu svakog identiteta — ljubav za beskonačnost, najveća ljubav ovog pesnika. To je mržnja na sve što je po sebi, i u sebi, istovetno, i što sobom obećava poistovećenje, ljubav beskonačne želje što uvodi u beskonačnost svoga beskonačnog samobiranja, ljubav bez identiteta, lika, i granice, ali i bez smrti, koja se, u vrhunskim trenucima ove ljubavi za ljubav, čini kao nemogućna, tako da »sve traje na velikoj njivi«, i koja vodi Dučićevom himnopojstvu večitoj, neugasivoj, vatri života (kao onoj vatri sunca što gori u suncokretima i kada suncokreti umiru),[37] ali samo zbog toga što ništa nije došlo do svog identiteta, tu gde suncokret nije nešto »po sebi«, takođe, već *simbol* sunca, svog izvora, kao što su sva

[35] U pesmi *Rezignacija; Sabrana dela, I: Duša i noć.* (U prvoj verziji ove pesme, iz 1900, nema ovoga stiha; u drugoj verziji, u knjizi *Pesme,* 1908, umesto ove apoteoze patnje, kao isključivog jemstva beskraja, samo je prosta konstatacija: »U svojoj si patnji postala beskrajna«.)

[36] *Pesma ljubavi* (1918); *Sabrana dela, II.*

[37] *Suncokreti* (1922); *Sabrana dela, I: Večernje pesme:* »Pomreće noćas širom vrti, / Dvoredi sjajnih suncokreta, / Ali će biti u toj smrti / Sva žarka sunca ovog sveta«.

bića samo simboli Dučićeve želje, tog sunca (u slavi) svega živog, i kao što ovakva želja sve stvari pretvara u simbole, pretvarajući svu stvarnost u jednu simboličku stvarnost, i naseljavajući, neumorno, tu stvarnost uvek novim i novim stvarima-simbolima, ili tim simbolima u kojima se gubi stvarnost stvari, njihova egzistencijalna, jedinstvena i neponovljiva, konkretnost. Taj Don Žuan je Nomad koji hrli »za zvezdama«, i koji, bačen u beskonačnost svojom ljubavlju za ljubav, uvek je na istom poslu poricanja konkretnosti stvari, i same egzistencije, time što ih odbija i poriče, što ih osuđuje na smrt: njegova beskonačnost, koju naseljavaju simboli, počiva na smrti stvari, i na smrti bića. Potrebno je poreći stvar koja jeste, osuditi je na smrt, tako da bi ona, lišena svoje sutrašnjice, izbačena iz vremena, postala »zla sestra večnosti«, ili stvar one ljubavi što »nestaje pre vesele žetve / Uvek neuvela u svemu što vene«,[38] i koja je večita jer nije došla do svoje žetve. Dučić se užasavao žetve, onako kako se užasavao ostvarenja i punoga rođenja. Za njega, stvar koja se oplodila, to je mrtva stvar. Oplođenje je umiranje, a oplođenost smrt. Ako smo osuđeni na plođenje (na želju, na pokret ka stvarima), jedino se možemo spasavati bekstvom od ploda, od žetve: ovim ubijanjem stvari u njihovom zametku, ovim stvaranjem, uvek iznova, ljubavi koja je »zla sestra večnosti«. On se užasavao smrti, i bio je zaražen bolešću večnoga trajanja, kao nijedan pesnik njegovog vremena, a njegovo nemirenje sa stvarima je nemirenje sa smrću. On je hteo da živi u beskonačnosti svoje beskonačne želje koja se ne materijalizuje, koja ne izlazi iz sebe. On je hteo za sebe da sačuva svoju želju. Pokušavao je da iz konačne stvari izvuče beskonačnost želje za tom stvari, odbacujući tu stvar, i čineći je »besmrtnom« time što će postati samo »stvar« njegove želje, ali kao neki njen znak i kao neki simbol ovoga individualističkog duševnog simbolizma, kao poricanja stvari njihovim apstrahovanjem (ova »zadržana« želja je ta koja ih apstrahuje), pretvaranjem svake stvari u beskonačnu stvar jedne beskonačne želje, zbog čega »ideal i nije u stvarima nego *iznad* njih«,[39] ali zbog čega je i mogućno da, u ovome poricanju stvarnoga, i u ovom pokušaju sačuvanja pune svoje nezavisnosti od njega, ta stvar-provokacija ili stvar-motivacija želje, koja će se usimbolisati u neku opštu stvar, u ono *idealno* u

[38] U pesmi *Trenuci* (1914); *Sabrana dela, II.*

[39] *Blago cara Radovana: II. O Ljubavi.*

ime čega je poreknuta, u svojoj konkretnosti, i nema značaja i vrednosti *po sebi,* što je krajnji (a neumitni) vid njegovog nomadskog donžuanizma. Nezavisan od stvari, i u htenju svoje beskonačne želje, pretvarajući stvar samo u podsticaj svoje želje, ovaj »utopist« beskonačnosti kao ljubavi za ljubav, jeste nezavisan i od vrednosti stvari, tako da, u svome samobiranju, i sukobu sa stvarima koje teži da pretvori samo u svoje slepe funkcije, mogu i stvari i bića koji su, inače, *objektivno,* bez značaja, da se prihvate, i tako da se čak, u ovome utopizmu kao nasilju nad živim bićima, ima i puna svest o nedostojnosti stvari koje će se pretvoriti, radom želje, i sna, samo u jedan znamen iluzije, samo *u priviđenje,* pa se, uza sve to, na vrhuncu njegovog likovanja, i čuva svest subjekta ovog utopizma da su ta priviđenja poreklom od njega, od njegove iluzionističko-utopističke moći, a ne od same stvari. Pesnik idealne Žene, one koja ne postoji, ali koja je krajnja i osnovna misao njegove ljubavi u samodovoljnosti (»Jer sve što ljubimo stvorili smo sami«),[40] on je, sasvim dosledno ovom vrhunskom duhu individualizma, kao samo-htenja, do u beskonačnost, ujedno i pisac iz čijeg uma i ruke su potekle reči najvećega prezira za ženu koje su ikada izrečene na ovom jeziku, jer ta žena »vredi samo onoliko koliko inspiriše čoveka, bilo velikog artistu, ili malog borca u životu«, »čovek nju oplodi telesno, a ona njega duhovno«, pa zbog toga »veliki ljudi nisu ludovali za ženama nego za ljubavlju«; sama po sebi, »žena se pretvara i laže i kad ljubi i kad ne ljubi«, »Žene ne mogu da ne varaju i kad su najzaljubljenije«, dok »neznanje žene ide do gluposti«, »žena ne zna šta je opšti život, ni opšta sreća ni opšti ideal, jer sve meri po sebi i po svojim potrebama«.[41] Ponavljajući, u svojoj takozvanoj ljubavnoj lirici, da »njen je plašt sunčani možda tkivo laži / Laž s tih usta kaza reč najdublje njene / Strašne misterije; no dok udar traži, / Sve cveta pod njenom nogom kuda krene«, on zbog ove laži, te »strašne misterije« što udar traži, nije ni najmanje očajavao, nego je tu laž upravo hteo da otkrije svuda, ne bi li mogao da se uveri: kako je *njegova* moć iluzije jača od te laži, i uprkos tome što je on zna, sve do trenutka kada će moći da kaže: »Jer od tvog otrova moj san beše jači«.[42] Ta beskonačna stvar jeste stvar sna, stvar njegove utopije (kojom se dokazuje njegova nezavisnost), i njena večnost

[40] *Pesma ženi* (1920); *Sabrana dela, II.*
[41] *Blago cara Radovana: III. O Ženi.*
[42] *Poslednja pesma* (1918); *Sabrana dela, II.*

je u njenoj nedostižnosti i daljini, ali zbog toga obasjana tamnom svetlošću žalosti za onim što je nedostižno, jer tu, gde

. . . stokratni život proživi
Sve ono za čime se žali

(Seta, 1922),[43] ova stvar u nedostižnosti (kao u večnosti onoga što je nedostižno) jeste neumitno i *stvar u žalosti* i još više (i kod Dučića češće) *stvar u seti* zbog doživljaja te nedostižnosti, ali je ta seta ipak ona koja se hoće onoliko koliko se neće stvar, i koja se hoće nehtenjem stvari, ili htenjem čiste želje, tu gde će ovaj pesnik *svoje* želje nadstavljene stvari *sveta,* moći uvek da ponovi svemu, a ne samo svojoj ženi, u stavu Don Žuana koji ovako voli *osvajanje a ne osvojenje:*

Samo si lepota koliko si tajna;
I samo istina koliko si žudnja.

Ostaj nedostižna, nema i daleka —
Jer je san o sreći više nego sreća

(Pesma ženi). U ovome »ostaj nedostižna«, sav je Dučić; u tome je osnovni pokret njegovog estetizma, koji je iluzionizam (i himerizam), u ovoj seti, i nostalgično-sentimentalan, odbijanjem i poricanjem stvari sopstvenom željom koja u njima vidi samo svoja sredstva, i koja im nalaže da ostanu daleko. Ideal kome je težio Dučić, to je ova stvar nedostižna želji i beskrajno lepa u toj nedostižnosti. Za njega, vernog sopstvenoj usamljenosti i nezavisnosti gospodina, sa udaljenošću stvari raste i njihova lepota. U onome što jeste, što je prisutno, u samome *prisustvu,* nema lepote.

Ali, ako su stvari lepe samo ako su odsutne, njihova apsolutna lepota je u njihovoj apsolutnoj odsutnosti koja je, u stvari, njihovo *nepostojanje.* Tako je ovaj duh nezavisnosti i usamljenosti stizao do *kulta nepostojanja,* sa izvesnom neumitnošću: nepostojanje je najviši stepen nezavisnosti i usamljenosti. Snaga onoga što ne postoji uzdiže se tako nad snagom postojećeg. Nas determiniše nepostojeće, jer smo nezavisni u svetu; naša nezavisnost od sveta, naša savršena indeterminisanost je u ovoj determinisanosti nepostojećim. To nepostojeće je *suština* želje, ili

[43] *Sabrana dela, I: Večernje pesme.*

naše iluzije, one *himere* koja se neprestano obnavlja u nama našim odbijanjem sveta. Lepota je lepota himerična, i lepota iluzije. Estetika parnasizma, ali i estetika vojislavizma, kao estetika aristokratskog individualizma, u tome se obnavlja, i to u najčistijem svom vidu. Zavideći, na sasvim vojislavistički način (i na način simbolista), čoveku koji je »umro srećan jer je ceo život živeo u svetlosti zvezde koja je bila lepša i veća nego sve druge zvezde: zato što je svetlila, a nije ni postojala«[44] (ili voleći Ženu veću no sve žene),[45] on je stvarao tu Zvezdu odbijanjem svih drugih zvezda, i tu Ženu odbijanjem svih drugih žena, i pokušavao je da ovaj vojislavističko-parnasistički himerizam lirski živi, tonom i stavom ispovesti:

. . . Ja te
Ni ne vidim gde si, a sve duge sate
Od tebe su moje oči zasenjene

(Moja ljubav, 1910).[46] Ta zasenjenost od onoga što je egzistencijalno nestvarno, i nad-stvarno, to je ponavljanje i produbljivanje duševnog stava Vojislava Ilića, *prvog gospodina pesnika u srpskoj kulturi,* pesnika za koga nije ni najmanje slučajno upravo Dučić našao tačnu reč, tvrdeći da je on »pevao daleke obale, koje nikada video nije, ali koje je voleo — a voleo ih je zato što su lepe«.[47]

Te obale, lepe jer ne postoje, nepojmljive su i nedostupne logičkom umu, ali *upravo kao takve* Dučić ih voli, jer neće ovaj um. Pesnik, koga je kritika njegovog doba umela da slavi kao refleksivnog liričara, i koji je valjda i sâm sebe držao za takvog (po ugledu na simboliste, za koje je verovao da su, pre svega, izmirili liriku i misao), on je bio duboko nepomirljiv sa refleksijom, i to tako da je čitavo njegovo pesničko nastojanje zasnovano upravo na ovome nemirenju sa refleksijom. Kao individualist, koji hoće sreću sopstvene želje, i sreću kao san o sreći, on je prvo poglavlje svoje knjige *Blago cara Radovana* počinjao rečenicom: »Svaka je filozofija tužna«, u čijoj dirljivoj intelektualnoj bezazlenosti krije se, osim večite njegove želje za što bržim i što besplatnijim efektom, i njegov strah da bilo koju

[44] *Svetlost; Plave legende.*
[45] »Ja snevam o ženi, većoj no sve žene« *(Žena,* 1909); *Sabrana dela, II.*
[46] *Sabrana dela, II.*
[47] *Spomenik Vojislavu.*

stvar sledi, strah njegovog iluzionizma: jer »nema nijedne velike istine čovekove o kojoj se sme do kraja misliti bez opasnosti za svoju misao: ni o religiji, ni o ljubavi, ni o smrti. Sve što je duboko, izgleda na dnu tamno i neveselo; i ni u jedan se ponor ne daje dugo gledati bez vrtoglavice i užasa«. To mišljenje kao *opasnost za svoju misao* (opasnost: da se ta *svoja* misao rasturi u prah i pepeo), našlo je u njemu onoga koji će, s istom bezazlenom lakoćom, ali i sa istim strahom od ponora, najdublje da kaže sebe rečenicom dobačenom mudrosti gotovo kao preko ramena, i usputno: »Mudrost, to je, uostalom, vrlina nesrećnika i staraca«.[48] On, koji nije prestajao da upućuje i sebe i druge na grčko iskustvo, kao na najviše iskustvo sveta, i koji je pokušavao, stihom, da obnovi ideal grčke harmonije kao jedine apsolutne lepote, ovde se odvaja od svojih grčkih uzora i, pred idealom mudraca, čak im se suprotstavlja: »Pravi put naše sreće, to je učiti čoveka da podigne *poverenje u sebe,* što znači razvijanje personalnosti i njenih krajnjih mera. Snažni ljudi nikad neće instinktivno ići za starim grčkim idealom, a to je bio mudrac, jer je mudrost suzbijanje i ograničenje ličnosti. Zato treba razviti ličnost više u formi heroja nego u formi mudraca«, i, dalje: »Antička rezignacija je pomagala bednim, ali je obarala jake«.[49] To nije Niče, nije ni Karlajl:[50] to je *osvajač* koji hoće svoju sreću kao sopstvenu veličinu i slavu u njoj. Društvo, poezija, mišljenje, u krajnjoj liniji su ipak sredstva ličnog osvojenja i, zbog toga, lične sreće; tu je nepoželjno očajanje, koje je destruktivna energija što razara cilj, i tako dezorijentiše, ali tu je (samim tim) nepoželjno i mišljenje, koje je istinito samo ukoliko vodi saznanju, dakle otkrovenju, onoga što se nije znalo, i što — kao nepoznato — nije moglo biti cilj, i što istovremeno osporava ciljeve koji diriguju naše predstave o svetu, bacajući *upravo tako* u očajanje.[51] Veran svojoj sreći, on je zazirao od

[48] *Blago cara Radovana I. O Sreći.*
[49] *Blago cara Radovana: VII. O Herojima.* (U istom tekstu: ». . . razviti duhovni egoizam ličnosti nasuprot materijalnom egoizmu gomile. Uzdati se više u sebe nego u druge; verovati u svoju sudbinu i u svoju glavu; polagati na svoju snagu koliko i na svoju mudrost; smeti ići uvek do kraja svoje brazde: ne odreći se nijednog prava u životu!«)
[50] Koji se, u srpskoj kulturi, otkrivaju upravo u doba presudnog intelektualnog formiranja Dučićevog, i to Karlajl znatno više nego Niče.
[51] Mišljenje ima cilj (kao svoj uzrok), ali ga neprestano prevazilazi, pretvarajući ga u svojevrsnu svoju funkciju; mišljenje, to je otvaranje u sukobu sa postojećim, koje nije nešto izvan duha, već i duh sâm u svojim predstavama, i

mišljenja kao mogućnosti ovog očajavanja, slabosti, rezignacije, ali izgleda, ipak, da je zazirao od njega pre svega kao od mogućnosti prodora sveta u duh, ili (kako bi on rekao) kao mogućnosti *univerzalizovanja* onoga što, međutim, treba da ostane strogo »personalno«. Dučić kao da je naslutio da je mišljenje neprestano priznavanje objektivnosti sveta, kroz neprestani pokušaj da se ta objektivnost učini sadržajem misli ili istine; mišljenje je priznavanje sveta, samim tim što je okrenuto traženju istine, što je prožeto verom u mogućnost istine koja treba da se do-misli, i koja se može do-misliti samo ako *objektivno* jeste, kao istina objektivno istinitog sveta.

Misliti znači uvek ovako priznavati svet, sve i kada se on, paradoksalno, pokušava da porekne, a to je ono na šta ovaj duh Dučićev, zaveren sreći pre svega, ne može da pristane. Za Dučića, misao ubija ličnost, upućujući je opštosti (koja je jezgro, duša duhovne istine) i, tako, tuđem životu: »Čovek radeći samo po instinktu, radi sledstveno svojoj prirodi. Instinkt, to znači priroda definisana i moral opredeljen. Samo idući za slepim nagonima, čovek odista ide za samim sobom; a, naprotiv, idući za razumom, on ide za izvesnim opštim principima, što u najviše slučajeva znači da ide za tuđom prirodom, a ne za svojom glavom. Moglo bi se stoga reći: slučajnost, to su božje pojave u čovekovoj prirodi«.[52] Ovo obogovljenje nagona, suprotstavljenih razumu, kao jemstvu »opštih principa«, delo je volje individualizma koji može da veruje u sebe isključivo ako ne veruje u svet i u »opšte principe«, i koji jedini može u tim »opštim principima« da vidi opasnost za ličnost, pa zbog toga njegova istina mora da bude lična ili Dučićeva takozvana »duševna istina« koju on nije prestajao da odvaja od duhovne, i da je traži upravo protivljenjem ovoj istini, i kao nešto njoj po prirodi protivno.[53] On se

zato beskrajnost kao neprestano prevazilaženje cilja, ili predstave, nešto što se ne dâ materijalizovati ni u kakav cilj a da se, pri tome, ne izda u samoj svojoj bitnosti. Nema istine bez ovoga otvaranja i rušenja ciljeva: nema istine duha bez očajanja i bez skromnosti: bez očajanja pred nerazrešivim, pred rušenjem starih istina (koje kao da ne drže samo jednu koncepciju, već i jednu dušu, i jedno telo), i bez skromnosti, kao sposobnosti i snage za odricanje od svog znanja, a za buduća otkrovenja.

[52] *Jutra sa Leutara: O strahu.*

[53] Njega je, zaverenog idealu beskrajnog i večitog trajanja, ispunjavao i užas zbog smrti pesme, ništa manje no užas zbog smrti čovekove. U jednom trenutku, on se čak sasvim približio smrti u prostorima duha, približavajući se samom fenomenu istoričnosti njegove: »Ideje imaju svoje poreklo i svoje

javio, i iščezao, u znaku svog vrhovnog božanstva, *Sumnje*, koje mu ne dozvoljava da ijednu čašu popije do dna (time što mu uskraćuje da ma šta dosledno, i dokraja, uzme ili prizna, da ma šta dokraja doživi), objavljujući, sa prizvukom očajanja u glasu, kako su stvari protivurečne, i kako su nedostupne našem saznanju, jer su uvek mogućne i na neki sasvim drugi i sebi suprotan način, i to tako da je jedna stvar istovremeno i ono što jeste i njoj neka sasvim suprotna stvar, ali on je hteo ovu bezizlaznu protivurečnost (ili paradoksalnost) stvari, i hteo je sumnju koja ustaje iz te protivurečnosti stvari, i nalazio je u otkriću protivurečja čak jedno *ushićenje*, ono koje počinje tamo gde se um baca u zabunu, ali gde se, zbog toga, i čitav svet baca

rođendane, kao i ljudi. Ništa se u duhovnom životu nije rodilo bez veze sa opštim zakonom napretka ili nazatka čovekovog. Naročito se ovo može odnositi na ljudska osećanja, koja su postajala ili nestajala uvek sa velikom logičnom postupnošću. (. . .) Zato postoji tako velika razlika između čoveka paganskog i čoveka hrišćanskog. Antički narodi nisu znali za nežnost u našem smislu. Nisu mogli biti jednaki ljudi koji su nekad verovali u hladnu Minervu, sa ljudima koji danas veruju u Bogorodicu, majku koja drži jednog mučenika u naručju«. Ali je, u potpunom protivurečju sa ovim, i svega nekoliko stranica kasnije (u knjizi *Blago cara Radovana*, u odeljku *O pesniku)*, ipak tvrdio kako se »osećanja za religiju i za ljubav ne menjaju mnogo vremenom, ali osećanje za prirodu, — kao treći od velikih motiva ljudske inspiracije, — menjalo se stalno i ogromno«. Zbog toga je nalazio da je velika sreća »što metafora i ideja nisu jedino što može da sadrži neko umetničko delo, jer bi rušilačka ruka vremena bila još strašnija. Ali ima u umetničkom delu još jedan faktor, a to je faktor duševni«. Taj »faktor duševni«, to je ono što je *strogo lično*, što se ne može prisvajati onako kako je to moguće sa idejama i sa metaforama, i on je jemstvo trajnosti (upravo zbog toga što je strogo ličan, nezamenljiv) jednoga pesničkog dela, zbog čega je »najveći pesnik onaj koji je imao najviše duše, a ne najviše duha. Duša je individualna, a duh je univerzalan«.

Ovo odvajanje duše od duha (ili »duševne istine« od »duhovne istine«) omogućava mu da odvoji faktor duševni od metafore i ideje, kao nešto po sebi, kao nekakav entitet koji se daje apstrahovati od metafore i ideje, ali i od istorijskog trenutka i smrtnosti (koja je u tom trenutku) jedne metafore i jedne ideje, i ono je nesumnjivo nametnuto samom logikom njegovoga mišljenja, ali ono je nametnuto i logikom njegove sopstvene pesničke prakse, koja je sva u znaku ovoga međusobnog suprotstavljanja »duha« (u stvari razuma) duševnosti, i to putem pokušaja prevazilaženja razumskog: za njega je duševnost počinjala tamo gde razum prestaje, i pesničko (ono što je za njega isto što i »individualno«) tamo gde prestaje opšte, ili univerzalno, ovaj razum sa svojim »opštim principima« koje je osećao kao *uopštavajuće* i zbog toga protivpesničke. Otimanje od razuma je otimanje od tih »opštih principa«, u stvari od aktuelne univerzalnosti čovečanstva, koje je smrtno, a prema beskrajnosti s onu stranu razuma, i iznad njega, kao za univerzalnost duševno-nadrazumskog, strogo ličnog, neponovljivog i zato večnog.

u zabunu, svet koji može da bude samo u ovome umu, i samo njegovim posredstvom. Bezizlaz uma, koji je tražio Dučić ovim traženjem protivurečja u svemu, u svetu i u sopstvenome duhu, jeste bezizlaz sveta: trenutak paradoksa nije za njega samo trenutak bezizlaza uma, već i trenutak ove bezizlaznosti u koju se baca svet. Paradoksalna stvar je bezizlazna stvar, jer je to *(bezizlazno) dvosmislena* stvar, uvek ona *druga stvar* u trenutno datoj stvari, koja samoj sebi protivureči, i tako sebe neprestano poriče, — ta paradoksalna stvar kao poricanje stvari u njoj samoj, — i koju je on tražio onako kako je, u htenju svoga sopstvenog htenja stvari, a ne u htenju same te stvari, u svome *nomadskom donžuanizmu,* uvek u jednom biću hteo *drugo* biće, gledajući kroz njega, i otkrivajući to drugo biće kao njegovo poricanje, ili kao poricanje njegovog identiteta.[54] Dučićev nomadski donžuanizam, uvek okrenut drugom i drugačijem od onoga što jeste, na ravni racionalnoj fatalno se javlja kao paradoksalizam (ovo htenje protivurečja), sa naglašenom voljom da se u svemu otkrije apsolutna, i najbrutalnija, njegova suprotnost, tako da u duhu ovoga nomadskog donžuanstva

. . . Ljubav i zloba
Kao dva anđela, poju naporedo

(kako će on napisati u pesmi *Suton,* 1910),[55] ali i tako da se ta »dva anđela« traže u svakoj senzaciji, i svakoj stvari, na putu

[54] I u tome je on veran Vojislavu Iliću, i *vojislavist,* ali u jednome višem smislu: njemu nije potrebna pomoć istorije, kao V. Iliću, da bi se našao među ruševinama stvari, već je do tih ruševina stvari dolazio putevima svoje beskonačne želje (kao ljubavi za ljubav koja spaljuje stvar) i, ne manje, putevima ovoga svog paradoksa, koji je neizbežna racionalna (logička) forma njegovog nomadskog donžuanizma. Ono što je za Ilića bila istorija, to je za njega pokret paradoksalizma i sumnje, kojoj taj paradoksalizam vodi i koja ga zahteva. (Samo u prvo svoje doba on je neposredno, i u ovome, na Ilićevom tragu, kad se javljaju kod njega motivi pseudo-klasični: »arhaička Venus« koja, pretvorena u kip, usamljena čeka na senovitoj stazi, u secesionističkoj režiji erotike, ili Laokon i neki gladijator koga će on naći u Muzeju, takođe kao kip, ali osluškujući njegove uzdahe u umiranju, ili, najzad, Nioba, koja je progonila u isto doba i druge srpske pesnike, tako da u njegovoj ranoj lirici ima »one značajne buržoaske gizdavosti, *odi profanom vulgus,* nečeg ex kathedra, onog samodopadanja građanskog estete koji koketuje sa svojom erudicijom i usamljeno nostalgiše za minulom cezarskom klasikom«, kako je to Veljko Petrović rekao za Vojislava Ilića, — v. *Jedan vek (XIX) srpskohrvatske lirike, IV, Od Vojislava do Dučića — naš tzv. modernizam,* 1933; V. Petrović, *Pesme — eseji,* biblioteka *Srpska književnost u sto knjiga,* knj. 76, Novi Sad — Beograd, 1963.)

[55] *Sabrana dela, II.*

ovoga oslobođenja od tih stvari i tih senzacija, kao na putu stvaranja ovoga samodovoljnog kosmosa, u njegovoj savršenoj (i savršeno beskonačnoj) nezavisnosti i osamljenosti (nedeterminisanosti), koja je mogućna samo tamo gde nema ničega drugog, što znači gde ništa drugo nema identiteta, nijedna stvar i nijedna senzacija. Individualizam Dučićev je ovaj *subjektivni idealizam,* koji u stvarima i bićima vidi samo elemente svoga sopstvenog sna, i svoje iluzije, ali koji je i neizbežno okrenut protivurečju onako kako je okrenut nemirenju sa stvarima i sa bićima: taj nomadski donžuanizam *gospodina* koji svuda bira sebe, i od svega traži povod za objavu sopstvene volje, i sopstvenoga sna, na racionalnoj ravni je neizbežno okrenut ovome *htenju protivurečja,* htenju kojim se protivurečnost pretvara u paradoksalnost, ili kojim se protivurečna stvar pretvara u paradoksalnu stvar koja znači, samom svojom objavom, bezizlaz za um, njegovo poricanje, ono što on nikada ne može da razreši i što, zbog toga, znači njegovo poricanje. Poricanje stvari, otkrićem njihove dvoličnosti (paradoksalnosti), tako je u funkciji ove želje, i na istome putu kao i ona sama. Ova paradoksalna apsolutna želja, koja hoće stvar samo prividno, jer hoće samo ovo htenje, birajući stvar da bi beskonačno mogla da bira samu sebe, utvrđuje se i produbljuje, na racionalnoj ravni, *paradoksalizmom:* kao što želja gleda *kroz* jednu stvar (i jedno biće) uvek u neku drugu stvar (i drugo biće), čineći svoj objekt *nedostižnim,* i pretvarajući subjekt u kome živi u nekakav subjekt *nomadstva,* ili nomadskoga donžuanstva, tako i um paradoksalizma gleda kroz stvar u neku drugu stvar, otkrivajući u svakoj stvari neku drugu stvar, kao neku drugu njenu mogućnost kojom se, međutim, ta stvar poriče u njoj samoj. Gospodin je tako neizbežno Don Žuan, ali on je neizbežno, i istovremeno, skeptik i paradoksalist, kao Dučić: gospodin koji za sebe samog hoće da bude tajanstven, i koji u tajnu može da uđe samo putem sumnje. Njegova tajna, to je u stvari *sumnjiva stvar,* ili stvar koja, zahvaćena ovom sumnjom da jeste ono što jeste (a posredstvom otkrivanja njene unutrašnje protivurečnosti koja se zatvara u bezizlaz paradoksa), samoj sebi protivureči, i tako i jeste i nije ono što jeste, nedostupna umu i zbog toga tajanstvena i, u toj tajanstvenosti, izvor i jemstvo onoga što je Dučić nazivao *duševnošću,* ili »duševnom istinom«, a što prevaziđazi »duhovnu« istinu (istinu uma), onoliko koliko ovo tajanstvo, otkriveno posredstvom paradoksalnosti stvari, prevazilazi um, i baca duh ka duševnosti, ka beskonačnim njenim treperenjima. Duševna istina je za

Dučića beskonačna, i besmrtna (za razliku od istine duhovne, koja je smrtna), zato što je istina s onu stranu identiteta stvari i senzacija. Tamo gde ima ovoga identiteta, tamo je bol u bolu, i radost u radosti, a ljubav u ljubavi; tamo gde ovoga identiteta nema, bol je takođe, u samome sebi, antitetički, kao što je to i radost, ili je tamo ovaj *radosni bol,* i ova *žalosna radost,* koji su beskonačni jer su u sebi nerazrešivo protivurečni, i *iznad uma* (Dučićeve »duhovne istine«) jer su iznad sopstvenog identiteta koji bi taj um mogao da utvrdi, utvrđujući tako i sebe samog. Otkrića sadašnjosti u prošlosti, magijom sećanja:

. . . Da se sećaš tada
Sa bolom na sreću, s radošću na tugu,

(Kraj, 1905),[56] ovde je pre svega dozvano ovim dozivanjem inverzije u osećajnim senzacijama, tim večitim Dučićevim dozivanjem »dva anđela« što pevaju u jednoj istoj stvari. To je paradoksalno izokretanje bola u sreću, i radosti u tugu, na putu ka onoj duševnosti koju je on očekivao da nađe, i da se prožme njome, samo na vrhuncu poricanja sveta, ona je *sredstvo ovog individualizma,* i utoliko je taj individualizam osuđen na nju, ma kolíko da, veran svojoj sreći, mora da poriče skepticizam (što je i Dučić činio): njegov iluzionizam, kao savršen duševni indeterminizam, zahteva ovu sumnju koju, želeći sreću, ne želi. Jedino u sumnji svet ne može da bude naš gospodar, a mi njegove sluge: ideal »izvanrednog gospodara« doziva sumnju. *Gospodin* može da bude gospodin samo ovako, dučićevski: u sumnji, jedan *skeptičan gospodin,*[57] i zbog toga uvek *u seti* zbog svoje neostvarenosti (i neostvarljivosti), zbog svoje daljine. Udaljen od sveta stvari, on je udaljen i od sebe samoga, jedna nedostižna *iluzija.* Biti samovlasan mogućno je samo u iluziji: samovlasnost je iluzija, i traži iluziju. Iluzionizam je jedini pokret duha samovlašća, ali i jedino sredstvo za ostvarivanje ovoga duha koji

[56] *Sabrana dela, I: Duša i noc.*

[57] Gospodstvo je uvek skeptično: ono svoju nezavisnost i usamljenost, pred svetom i istinom, može da uspostavlja samo svojom skepsom prema tom svetu i toj istini, zbog čega je njegova sumnja uvek *sumnjiva.* Stanislav Vinaver posumnjao je u ovu sumnju: učinila mu se odviše laka i proizvoljna. Još kao student, u Parizu, pisao je on, usred trijumfa Dučićeve lirike sumnje, i očigledno misleći na Dučića: »Suviše ste vi sigurni sa tom sumnjom. Sumnjajmo i u sumnju! Šta znamo mi! Možda znamo više no što nam se čini« *(Misli,* Beograd, 1913).

traži svoju slavu, i koji je može naći samo ako pomrači slavu sveta. Slobodan od istine, duh iluzionizma je slobodan od sveta, ali i od samoga sebe: on samoga sebe izmišlja, onako kako izmišlja i svoju sreću: »Mislim čak da treba i mnoge svoje sreće namerno izmišljati. Uobražavati ih; slikati ih na pesku ili po zidovima; pevati im, i razgovarati o njima s kamenjem na putu«.[58] Pokretu se tu *obećava* lakoća. One »mnogostrukosti života« pričinjavale su mu se tu kao ostvarljive, a život kao čitave serije takvih *formi* koje se smenjuju, jedna za drugom, kao te »mnogostrukosti života«, ali po njegovoj savršeno slobodnoj volji i izboru. Ništa nije spolja nametnuto, ništa nije svet u nama isprovocirao, jer (po Dučićevoj nekada izvanredno popularnoj reči, koju je građanska misao uzdigla do samog simbola svog subjektivizma) »stvari imaju onakav vid kakav im naša duša daje«:[59] mi ih menjamo, čak i u samom njihovom korenu.

Dučić, to je jedna ovakva serija »formi«, ovakva »mnogostrukost života« čija osnovna, glavna namera, *unios ideae* (cilj, »glavni smer«) kao sopstvena sreća, ostaje međutim nepromenjena, tako da u njegovoj formi uvek ima neke površnosti (one na koju je srpska kritika, posebno posle 1918, ne jednom ukazivala): to je površnost samotvorenog čoveka kao čoveka iluzionizma ili ubeđenja da je sve izmišljeno, i da se sve zbog toga može slobodno izmišljati. To je fatalnost onoga ko odbijajući svet odbija i težinu i dubinu koji se nalaze samo u živome opštenju sa njim, ali to je i cilj onoga ko, prinuđen na traženje smisla, da bi postojao, zna da je ovo traženje smisla istovremeno i traženje nesreće,[60] i da zbog toga, u »komediji ljudi i komediji života«, jeste imperativ nad imperativima: »Ne uzimati odveć ozbiljno čak ni jedan veliki deo samih ozbiljnih stvari i potpuno ozbiljnih ljudi«.[61] Stihovi, koje je napisao na samim svojim počecima (i kojih se kasnije odrekao):[62]

Ne! s teškom kotvom ne srljaj duboko,
Ranjeno srce drukčije nam zbori!

[58] Jer, »izmišljena sreća ili uobražena nesreća, to su ipak potpune stvarnosti; jer mogu trajati celog života, i jer je svaki čovek uveren u ono što oseća i kad nije uveren u ono što misli« *(Blago cara Radovana: I. O Sreći).*

[59] *Sunce; Plave legende.*

[60] »Ko smisao života nije tražio, taj nije živeo; ali ko ga je tražio, taj nikad nije bio dovoljno srećan« (*Blago cara Radovana: I. O Sreći).*

[61] *Jutra sa Leutara: O karakteru.*

[62] *»Hajd'mo, o Muzo! Amo milu ruku . . .«; Pjesme,* Mostar, 1901.

Niti u pustoš puštaj svoje oko,
Da te u nespokoj za saznanjem mori.

Spokojan pogled po površju baci,
Slobodnog mira tu ćeš samo steći —
O, Muzo, tuda samo trepte zraci,
I val se pjeni, slatko žuboreći,

jesu *stihovanje* jednog programa, u duhu »mostarske« epohe Dučićeve, i na sasvim osrednjoj književnoj ravni *Zore,* i kao od takvog Dučić je imao sve dobre razloge da se odrekne, ali se od toga programa on nije u potpunosti odrekao nikada, pa čak ni u vreme kada je pisao religijske pesme, objavljene u poslednjoj njegovoj knjizi *Lirika.* Površina se tu ne oseća kao *udes,* kao znak duhovnog promašaja i pada, već kao jemstvo spokojstva, »slobodnog« mira i vrhunske lepote (ili lepote u tome miru, lepote samog tog mira), kao blage obasjanosti u tome miru, kao ovog treperenja svetlosti na valovima, kao pene vala. Taj laki treptaj indirektne, difuzne svetlosti po vodi, taj val i ta pena, to je ono najbitnije što će on nastojati da ostvari i kasnije, i kada mu pesma bude neuporedivo manje recitatorska, ali i kad njome bude hteo da kaže mrak najdubljeg očajanja, a što je samo tamo gde se »sa teškom kotvom ne srlja duboko«.

Dučić je sav u tom odbijanju »teške kotve«, ili *dubine kao opsesivnog motiva duha i kulture:* individualističko odbijanje sveta i subjektivističko poricanje objektivne istine vodi ovome kultu površine, i lakoće na njoj, te beskonačnosti koja se rađa iz apstrahovanja svake konkretnosti, ali u kojoj biće nalazi svoju apstrakciju: ono se apstrahuje tom ljubavlju za ljubav koja je, u suštini, nedozivana ljubav za egzistencijalnu apstrakciju, tu gde je ona nužna ovim odbijanjem ma kakve konkretizacije. Ljubav bez sutra je ljubav bez konkretnosti, ljubav narcizma i ljubav ovoga nomadstva u čijim očima sja zvezda očajanja, ali čija suza nikad neće poznati zemlju na koju je pala,[63] to je *nemogućnost susreta suze ovoga donžuanizma i njegove zemlje,* jer nijedna zemlja nije njegova, niti može to da bude; suza, koja se tu rađa, jeste suza bića koje odvlači beskraj, njegovom sopstvenom

[63] U pesmi *Nomadi,* završna strofa: »Oči su mi kao oči u nomada, / Zvezda očajanja u kojim je sjala; / I velika suza koja iz njih pada, / Ne poznade nikad zemlju gde je pala«.

željom, i koje je zato *biće bez svoje zemlje,* onoliko koliko je biće što nijednoj ljubavi ne dozvoljava da dođe do svoje žetve, do lika, u strahu od smrti, od vremena, od propadanja i starenja, — ali to je suza radosnica ovoga donžuanizma kao estetizma, suza bića bez zemlje, bez egzistencijalne konkretnosti. U ovome beskraju, koji je od apstrahovanja stvari (svake ljubavi, žetve, zemlje), jeste zanos ovog bića koje se, kao i njegova sreća, otima od smrti onako kako se otima od konkretnosti (od stvaranja identiteta) ma koje stvari, ideje, osećanja, svoga ili tuđeg lika, ali koje nalazi ništavilo, kao egzistencijalnu nekonkretnost upravo u ovoj beskonačnosti u kojoj se rastače njegov sopstveni identitet. »Sve traje« na ovoj »velikoj njivi« beskraja, ali sve traje u nekakvoj izvan-sebnosti, *večno samo kao apstraktno,* i samo kao ova suza koja ne zna zemlju na koju je pala, i neizbežno na putu ka strahu od ove svoje sopstvene rasturenosti ili nedefinisanosti. Onaj koji ovako stvara sebe kao *himeru,* poričući stvari, i onemogućavajući im da se ostvare, ne onemogućava samo njihovu žetvu, već onemogućava i žetvu samoga sebe. On će moći da kaže, sa ushićenjem:

Nevidljivom suncu pružam žudne ruke,
I otvaram srce nekom koga nije;
Duša mi je puna mračne harmonije,
Kojoj nikad nisam saslušao zvuke.

Prostore sam prazne naselio sobom,
I rasuo sebe, ko orion sjajan,
U neki svet srca i duša, beskrajan;
I živim nad strahom i lebdim nad dobom.

Od istine sam strašniji i veći

(Himera, 1908)[64], ali ta »mračna harmonija« kojoj je nemoguće »saslušati« zvuk, to je *harmonija koja takođe ne dolazi do žetve,* koja se ne ostvaruje, koja ne dolazi do svoje *istine,* i koja je beskonačnost s onu stranu svake istine, a u prvome redu istine svog sopstvenog bića.

Biti od istine strašniji i veći, to znači sebe *rasuti:* ako se u tome rasturanju može da nađe neki sjaj, a pre svega neka

[64] Verzija iz knjige *Pesme,* izd. *S. B. Cvijanović,* Beograd, 1911; *Sabrana dela, II.*

senzacija apsolutne slobode, i lakoće u njoj, kao u duhu neke istine koja se sama sobom određuje, i koja ničim spolja nije determinisana, — kao istina bića apsolutnog indeterminizma, — i ako se, u tom sjaju, nalazi osećanje svoje uzdignutosti nad svime, osećanje kome nije Dučić prestajao da služi, nalazi se tu i ova uapstrahovanost bića donžuanizma, bića te ljubavi za ljubav, koja je (kao ljubav za svoju ljubav, za samu senzaciju ljubavi, i slobodno od samoga njenoga objekta) negacija ljubavi: to je apstrahovanje bića apstrahovanjem objekta (onoga »drugog«) ljubavi, i poricanjem ljubavi koja je *konkretizacija bića*, najviši oblik njegove konkretizacije, u vremenu i prema drugim bićima, prema svetu izvan sebe, a ne ova apstrakcija. Volja individualizma, nepomirljiva sa svetom, nepomirljiva je i sa ljubavlju koja je, kao ljubav *u svetu*, uvek i ljubav za svet. Ova volja doživljava ovde svoj klimaks, u ovom doživljaju sopstvenoga Ja kao apsolutnog Ja, ili kao Ja beskonačnosti, kao neko Ja koje neprestano premaša sopstvene granice, Ja u neznanju sopstvenog sadržaja, ono koje se neće samo pitati, Dučićevim glasom:

Je li ovo ljubav, ili bolna jedna
Potreba da ljubim?

(u pesmi *Ljubav*, 1905),[65] već koje će, u svojoj beskonačnosti koja se rađa tamo gde pada svako znanje, i svaka razlika, i na svakome nivou (u sopstvenim osećanjima, ali i između sebe i drugih), da nasluti i užas od gubljenja sebe samoga u ovoj beskonačnosti:

Ja gde sam? zavapih. Moje delo gde je?
Koga sledim večno, nesvesno i strasno?
I u meni samom koliko je mene?
Koliko? . . . Sve ćuti. Ah! to je užasno.

(u pesmi *Saputnici*, 1905).[66] Ako je Ja individualizma, u njegovome poricanju sveta, moglo da postane, za sebe samog, ovo apsolutno Ja samo posredstvom neznanja, ono je i Ja u neznanju o samom sebi, a njegov *stvarni* doživljaj, najviše i najdublje iskustvo do kojeg ono može doći, jeste doživljaj i iskustvo ovoga

[65] *Sabrana dela, I: Duša i noć.*
[66] Verzija iz knjige *Pesme*, 1908; *Sabrana dela, I: Duša i noć.*

straha od sopstvenog iščezavanja. Dučić je objavljivao problematičnost svoga sopstvenog Ja: *sumnja u sopstvenost svoga Ja* (u to da je ono zaista »moje«), objavila se *kao motiv* prvi put u njegovoj lirici.[67] Ova sumnja je prirodna i nužna senzacija krajnjeg individualizma kao pokušaja totalnog odbijanja svakog objektivnog entiteta stvari, na putu ka beskonačnosti van-stvarnog; senzacija univerzalnosti ide zbog toga do slutnje da »moje« Ja, možda, i nije moje, a da ova misao, koju sada mislim, jeste možda samo refleks neke davne misli, koja se i dalje produžava kroz mene, onako kao što do nas stiže svetlost zvezde odavno mrtve. Motiv trajanja, nezavršivosti, ovde ushićuje, ali sa njime, — i od njega neodvojivo, — ide i osećanje lične neubeđenosti u svoj sopstveni sadržaj. Ako je moje Ja ovo univerzalno Ja izvan svakoga ograničavajućeg objektiviteta, koliko je ono onda zaista »moje« Ja? Dučić je objavljivao, podjednako, i motiv trajanja (kroz blago akcentovano ushićenje zbog njega), i motiv neubeđenosti u svoje sopstveno Ja, zato što su ova dva motiva nerazdvojni jedan od drugog, dati logikom ekstremnog individualizma, kao krajnja njegova konsekvencija, i kao krajnja konsekvencija njegovoga estetizma. Ja estete je istovremeno ovo »univerzalno« Ja, bez granica, i ovo Ja neubeđeno u sebe, i zbog toga jedno istovremeno *ushićeno* i u samoj svojoj osnovi u sebe neubeđeno Ja. Ushićenje se tu meša sa ovim zlim strepnjama, i sa bolom zbog sopstvene nestvarnosti, sa nostalgijom za sopstvenom punoćom. Otuda je to bol koji se prožima tihom ozarenošću ili uvek ista beskonačna *seta* bića estetizma, *seta* bića za samim sobom, u gorko-sladostrasnom predavanju svome gubljenju (toj senzaciji beskonačnosti) i u nesavladanom osećanju lične neostvarenosti. Seta je stanje u neodređenosti, i sama je neodređenost: ni bol ni očajanje, nego jedno nedefinisano stanje, koje ovaj estet i Narcis voli, kao nedefinisano, i kao stvar njegove nezavisnosti od sveta (koji je svet u sebi *definisanog* bola i definisane radosti), ali ljubavlju u kojoj ima uvek po jedna kap gorčine, kao da, u vrhuncima svojim, individualizam, ta hipertrofija volje sopstvenog Ja, neizbežno jeste poricanje toga Ja od sebe samog, i to upravo ovom hipertrofijom svoje volje koja je i odvela odbijanju stvari u ime želje i u ime *htenoga* agnosticizma: poricanje sveta (poricanjem znanja o njemu), jeste i poricanje samoga Ja: u samo-dovoljnosti ono nalazi svoju beskonačnost,

[67] A kao istinsko i duboko osećanje u nirvanističkim Disovim trenucima.

koja se ne daje pogledu svesti, koja je tajanstvena, i *lepa* u toj tajanstvenosti, ali na čijem dnu (kao na dnu nekog beskrajnog okeana) leži jedan mračni užas: užas od ove izgubljenosti. Praktikovanje ovog individualističkog agnosticizma, — koji nije delo nemoći za saznanje, i stvar patnje duha u njoj, već *delo nehtenja saznanja,* i stvar žudnje za radošću koja se očekuje u samodovoljnosti beskonačnog kosmosa duše koja sebe ne zna, i beskonačna je samo u svome neznanju, — jeste praktikovanje svoje sopstvene apstrakcije. To je *egzistencijalni* apstrakcionizam, ta uronjenost u neznanje:

U duši zasvetli . . . koje je to doba:
Zora ili veče? Plam što je zablistô;
Šta je? Mislim ljubav, a ono je zloba!
A meni se čini tako jedno isto,

sve do želje za *doživljajem,* koja je tu neizbežna:

. . . Ja bih da doživim
Ili sreću ili nesreću, svejedno

(u pesmi *Napor,* iz 1905).[68] Ovo htenje doživljaja (i to »kao takvog«: bez obzira na njegov sadržaj, bilo da je on doživljaj sreće ili doživljaj nesreće), jeste u stvari htenje za konkretizacijom ove duše uronjene u apstraktnost u kojoj ima slobode od sveta, ali isključivo u stvaranju slobode od sopstvene egzistencije, ili sopstvene egzistencijalne konkretnosti. Žudnja za doživljajem (pa makar taj doživljaj bio *i nesreća)* raste ovde, očigledno, iz odsustva svake punoće i konkretnosti doživljaja, koja je onemogućena apstrahovanjem »drugog« iz tog doživljaja. Duša, oslobođena estetizmom ovoga neznanja, jeste duša u zabludelosti, duša uronjena u tajnu, ali kao u egzistencijalnu apstraktnost. Narcističko-estetizantska ljubav za sopstvenu duševnost tako postaje neželjena (a neumitna) ljubav za sopstvenu apstrakciju. Otud će, na ovim marginama bitnog iskustva estetizma, kao samodovoljnosti, ili donžuanizma zaverenog beskraju, i ne mnogo daleko od Bodlerovog iskustva estetizma, da se javi *žudnja za mržnjom,* za neprijateljstvom: njegova pesma *Neprijatelj* (iz 1914) našla je, nesumnjivo, svoj neposredni uzor u

[68] Verzija iz knjige *Pesme,* 1908; *Sabrana dela, I: Duša i noć.*

Bodlerovoj pesmi *L'Ennemi,* ali njen dublji razlog, onaj koji će i otvoriti sluh Dučićev za ritmove pesme *L'Ennemi,* jeste ovaj strah duha samodovoljnosti od sopstvene uapstrahovanosti u ovoj svojoj ljubavi za ljubav. Ako se ovde hoće mržnja, neprijatelj, to je zato što se hoće sopstvena definicija, ona koja se nije našla u samodovoljnosti, niti se u njoj može naći, već koja je mogućna samo u odnosu prema drugom: tu, u ovoj samodovoljnoj ljubavi za ljubav, koja je poricanje ljubavi kao traženje sebe kroz drugog, i kao samo-konkretizacija konkretizacijom tog drugog, nema šanse za ovo definisanje, i utoliko više ima šanse za ovo dozivanje mržnje, za ovo zvanje *neprijatelja* kao jedine šanse svoga sopstvenog samo-određenja. Neprijateljstvo, to je tvoračka antitetičnost, ona negacija bez koje nema definicije Ja, ali zato što je ovo Ja lišeno ljubavi, samom svojom ljubavlju za ljubav. Žudnja za neprijateljstvom, i za mržnjom, ovde je fatalna: ona je neumitni izraz neophodnosti »drugog«, i čista nemogućnost duše samodovoljnosti estetizma. San o večnom podnevu bez sene, san o velikome letu:

Leteti, leteti, leteti visoko,
Neznanom prostoru kao starom drugu,
Vitlati se kao omađijan soko,
I umreti, sjajan, u sunčanom krugu.

Čuti samo zamah svoj u prostorima —
Muziku svog krila! I na samom kraju,
Svoj trag izgubiti i cilj među svima,
Iščeznuvši tako u nebu i sjaju

(Krila), to je san o životu u ovome »neznanom prostoru«, na vrhuncima sopstvenih moći letenja, onih kojima bi se čovek oslobodio od samoga sebe, i postao sama ta moć letenja, u sjaju, »čista« od svakog drugog sadržaja, i bez pamćenja onoga što Dučić ovde zove »nisko rođenje pod mrakom«. To je ideal neprekidnog života na vrhuncu, u apsolutnoj svetlosti, i kao sama ta svetlost, san pretvaranja sebe u svetlost, san o sopstvenom apsolutnom prosvetljenju, tako da bi ova bezmerna, apsolutna svetlost spaljivala sve, i od svega stvarala samo svoje uvek nove i nove zrake, nove plamene čestice, pa čak i od same smrti. To je san da se ovako prosvetli i smrt, da se i ona učini čistom svetlošću, san o izmirenju smrti i svetlosti (»I umreti, sjajan, u sunčanom krugu«), san da se padne »samo pod teretom ozarenih

krila«, svojih sopstvenih, — san o oslobođenju od smrti. U ovom zanosu letom jeste zanos svetlošću, zanos njenom apsolutnom lepotom, koja je neuhvatljiva, s onu stranu oblika, jedino ova »muzika svog krila«, za koju nema slike, ni reči, san vrhunskog, krajnjeg estetizma, ali i san da se izgubi »svoj trag . . . *i cilj* među svima«, i da se bude *besciljan i zato beskonačan,* nedostižan, neosvojiv, čista zvučno-svetlosna apstrakcija i za druge i za sebe samog.

Dučić je naslutio, u nekim trenucima, užas od ove uapstrahovanosti, i upravo tom slutnjom kao da se dokazuje *egzistencijalna izvornost njegovog estetizma,* kao pokušaja *životnog* stava;[69] ali to su samo trenuci, veoma retki, objavljeni brzo i još

[69] Možda za egzistencijalnu izvornost njegovog estetizma, kao pokušaja *duševnog stava i duhovne tehnike,* svedoči njegovo kasnije okretanje religijskoj lirici. Može da se učini: da je duševno iskustvo estetizma iskustvo pustinje, kao egzistencijalne uapstrahovanosti sopstvenog Ja, i da na dnu njegove »zlatne čaše« (one iz stiha: »Zlatne me čaše trovale«, u *Pesmi,* iz 1929, u ciklusu *Večernje pesme)* leži upravo ova pustinja. Put Dučićev koji ide (posle sentimentalističkog uvoda njegove prve knjige *Pjesme,* iz 1901), od Don Žuana, artiste-osvajača, do religijskog pokajnika, ponovio bi, u tom slučaju, parabolu na čijem je početku estetizam a na kraju religijski strah i skrušenost kao unutrašnje kobi estetizma ili unutrašnje njegove, i neumitne, negacije. Taj čovek koji objavljuje: »Pred prag će crkve zbunjen stati — / Taj prediskonski strah čoveka« *(Senka,* 1938, u zbirci *Lirika),* jeste bogohulni i samodovoljni estet koji se, vremenom, pretvara u *pokajnika,* potpuno u znaku hrišćanske mitologije o preobraćenju, mitologije koja svoje iskušenike ali i svece nalazi među raspusnicima i čak ih, pre svega, tamo i traži, da tek tu dođe do punoga svog likovanja. Ima nedvosmislenog prisustva te mitologije u Dučićevoj religijskoj lirici: otkriće jučerašnjeg sjaja, oduševljenja i istine kao laži, otkriće na kome se gradi stih pokajanja ovoga srca što »bije u brave tamne kapije / Gde ćuti zla i nedokućima / Istina moja koja vapije« (u pesmi *Kob,* 1938; takođe u knjizi *Lirika),* sasvim je u okviru osnovne sheme ove mitologije i one neizmerne literature koju je ona omogućila i u kojoj nije retka pojava upravo ovoga bivšeg estete u kajanju pred bogom. To je Dučiću, na samim njegovim počecima, u prvoj deceniji veka, mogao među ostalima da otkrije i Oskar Vajld, sa *De profundisom,* koga je 1910. štampao, u nastavcima, *Srpski književni glasnik,* a ne manje i sam Verlen, sa zbirkom *Mudrosti,* iz koje je *Glasnik* preveo i objavio neke pesme, na samim svojim počecima. Ipak, presudnija je *objektivna* nemogućnost Dučićevog estetizma posle 1918 (v. o tome u tekstu, dalje), kada je religijski stav, u ovome duhu nemirenja sa svetom, u individualističkom iluzionizmu, jedina moguća zamena za dalje nemogući stav krajnjeg estetizma. Ali, kroz sve to, i istovremeno, taj stav može da se shvati i kao ova *unutrašnja negacija* estetizma, i utoliko neumitnija, kao da je budućnost estete u izgubljenosti i strahu koji doživaju boga, u onoj usamljenosti u koju posvećuje praksa estetizma kao praksa apstrahovanja egzistencije (ili njenoga pretvaranja u pustinju). Sva izveštačenost, puna pozerstva i knjiškosti, ovoga estetizma ne govori protiv toga: estetizam je osuđen na njih i on se njima upravo iskazuje i potvrđuje, čak i kada je duševno i duhovno daleko dublji od ovoga, Dučićevog.

brže zanemareni, i to stihom čija versifikatorska organizovanost posvedočuje površnost ovoga doživljaja, tako da to ostaje samo jedna *pesnička mogućnost ovoga estetizma,* ali mogućnost koju je Dučić odbacio onako kako je odbacivao svaki ponor, i sve što je ponorno, ostajući uvek isključivo *na ravni motiva* i teme, kao na ravni prevashodno deskriptivnoj, i pišući stihove o tom ponoru, a ne iz njega, na odstojanju i od tog ponora i u nezavisnosti i u odnosu na njega, *gospodin* i pred ponorom, *versifikatorski i literatorski pribran* u tolikoj meri da je i sama istina tog ponora ovde problematična, istina koja je, po životnoj logici duha estetizma, tražila svoje kroz Dučića, ali koja ili je ostajala ovako zatvorena u granice jednoga motiva, i jednog opisa u krugu tog motiva, ili se rastakala u Dučićevom predavanju njegovoj sopstvenoj duševnosti, koja je bila za njega magija nad magijama, jača čak i od izazova ovih ponora, i u koju se on, možda, i sklanjao pred ovim ponorom, prepuštajući se toj očaranosti sopstvenom sposobnošću da bludi po svojoj sopstvenoj osećajnosti.

Tako se užas od sumnje u sopstveno postojanje, — dozivan sistematski negovanom sumnjom u sve, i odbijanjem svega postojećeg, taj *užas kao krajnja egzistencijalna konsekvencija estetizma,* i kojim se duh estetizma javlja kao duh prokletstva, preobražavajući se (tim užasom, i tim prokletstvom) u stvarni duh poezije, — ovde gubio i rastakao, a sa njime i ova mogućnost za osvojenje dublje, i istinitije, *poezije duha estetizma.* Najdosledniji estet, pesnik-artist, novije srpske poezije, i kao takav nezaobilazna *činjenica njene istorije,* ovaj pesnik duše koja sanja da doživi »sreću ili nesreću, svejedno«, Dučić do poezije ovoga užasa nije došao. Estetizam njegov stigao je do samih granica ovog užasa, kao do svoje sopstvene unutrašnje neumitnosti, ali ga je napustio brže nego što ga je i naslutio, ostajući upravo tako estetizam, kao ovo odbijanje užasa, i očajanja, i odbijajući svoje prevazilaženje pravcem poezije kao govora *istine* sopstvenog bića, prepuštajući se kultu beskonačno-tajanstvene duševnosti uronjene u neznanje sopstvene duše što pluta po mlakim talasima sopstvene melanholije, u blagoj tuzi što se rađa u ovom gubljenju, i koja se *voli,* u ovoj iluziji o samo-dovoljnosti kosmosa duševnog apstrakcionizma i setnog narcizma, tu gde seta produbljuje neprestano sebe, *seta kao bol od osećajne nekonkretnosti,* ili kao nemogućan bol i nemogućna radost, seta *bola za samim sobom i radosti za radošću,* seta bića za sopstvenom punoćom izgubljenom zajedno sa izgubljenim bolom

i radošću, seta nađena kao bol u radosti i radost u bolu, ali koja se takođe voli, »jednim žarom neveselim«, onako kako se ne voli bol, i kako se ne voli ni sreća, nego samo san o sreći koje nema, san koji odbija sreću, jedan uvek *setan san*. Reč ovog sna bludi između melanholije u kojoj može da bude duševne istine, — kao melanholije bića za samim sobom, — i sentimentalizma, koji je simulacija doživljaja, ovde odbijanog i onemogućavanog, i koji razjeda ovu melanholiju, pretvarajući njene unutrašnje, životno izvorne, ali duboko skrivene, i tajne, pokrete, u pokrete nekoga *prizora*, u prvome redu u prizor ovoga Pesnika koji sebe opisuje u toj svojoj melanholičnosti kao nekakvu melanholičnu sliku, zaljubljen u tu svoju idealnu sliku, i uvek između sebe i čitaoca, to Ja koje ne dozvoljava poistovećenje čitaočevog Ja sa njime, Ja kao slika, pa čak i kao nekakav *predmet*, Ja krunisano taštinom i taštim uverenjem: da će čitalac biti uvek kao u njegovoj mašti ona usamljena dama koja čita njegove stihove, i koja se zaljubljuje u njega (dok se polako gasi vatra u kaminu), iako je on vekovima već mrtav (on, koji sebe zamišlja ovako mrtvog, i u nostalgiji ove svoje čitateljke za njim), ubeđen da je ono što najviše volimo u jednoj literaturi u stvari *ličnost* pisca,[70] i zamišljajući da je ta literatura uvek, pre svega, *prikazivanje ove ličnosti*, ovog njenog Ja, tako da bi put u poeziju išao preko tog Ja koje se prikazuje, preko te *slike* koja, međutim, jeste nešto u sebi konačno, i egocentrično, što odbija ma kakvo saživljavanje, i tako da se *odbijanje drugog*, u žudnji za samodovoljnošću, ovde sprovodi, ne jednom, dokraja: to Ja ostaje uistinu nezavisno i usamljeno Ja koje ne deli sebe ni sa kime, predato maglama svoje sopstvene osećajnosti, i zaneto njome. Ljubav iznad svake ljubavi (Dučićeva ljubav za ljubav) ostaje tu ova ljubav za sopstvenu duševnost, *ushićenost sopstvenom sposobnošću da se oseća*, kao u prvi dan otkrića osećanja, ushićenost koja je zbog toga jača i od samoga sadržaja osećanja, i gotovo *bez obzira na sam taj sadržaj*, jedna gorka slast koja se nalazi u samom činu predavanja osećanjima, slast narcističko-estetizantska, kada je lepota senzacija ovoga otkrića samodovoljnosti, te skoncentrisanosti na svoju sopstvenu osećajnost, i kada se ona neguje i obožava, i time odvaja od svoga stvarnog razloga, i svoje stvarne sadržine, sve do obespredmećenja, i tako da ostavlja utisak nečega što *nije*

[70] »... Što u jednom delu najvećma volimo ili najvećma ne volimo, to je sâm njegov pisac« *(Blago cara Radovana: VI. O Pesniku)*.

stvarno jer nema u sebi svog razloga, već je razlog i cilj po sebi, ili da ostavlja (ne ređe) utisak jedne duševne nedozrelosti: to ushićavanje sopstvenom osećajnošću je igra osećanja sa samim sobom, njihova samodovoljnost ravna onoj deteta koje, pred spavanje, samome sebi tepa, rečenicama mekim, tiho prošaptanim i iskidanim, i koje i u tužnim pričama koje samome sebi priča nalazi uspavljujuće-smirujuću utehu:

Ko svileni crni noćni galeb, tako
Moja duša pada na talas, polako,
I zaspi u svojim suzama, ko dete

(Slušanje). Zaspati ovako, kao dete, u sopstvenim suzama, to je vrhovni ideal, a nedostižna lepota ovog ideala, to je svet viđen kroz suzu oka što već tone u san, svet pretvoren u *svilu, talas* i *suzu*. To je ovaj *gospodin* koji je, u nemirenju sa »opštim principima« razuma, odbijao razum, podmećući mu paradokse kao klipove pod točkove, i koji će u svom slavljenju nagona otići i do slavljenja ludila,[71] izjednačujući slobodu sa ludilom,[72] i otkrivajući cara Radovana kao cara »ludaka koji su uvek dobri«, u ushićenju koje je, međutim, završilo u uvodnom tekstu njegove knjige *Blago cara Radovana*, da ne prodre, ni u najmanjoj mogućnoj meri, niti najslabijim svojim talasom, ni u druge stranice ove knjige, a pogotovo ne u njegovu poeziju i u njegov duh. To je ludilo koje se suprotstavlja mudrosti, onako kako se nagon suprotstavlja razumu, i kako se sve lično suprotstavlja svemu tuđem, i opštem, i koje se veliča kao sama sloboda, i kao vrhovna dobrota, ali koje će se utopiti u ovoj *svili, talasu* i *suzi* onako kako se tu utopio, i nepovratno izgubio, svaki »mračni ponor«, tu gde je sve samo ovo slušanje svojih sopstvenih, a neodređenih, osećanja, i sve u znaku tihe i blage ushićenosti njima, gde ljubav nije, i ne može biti, ludilo kao ponor u koji se pada nošen svojim nagonima, već je »ljubav (...) uvek jedno osećanje blagog i prijatnog ludila«,[73] a ono »što je u našem

[71] »Jer je ljudski um ograničen na ono što je video i čuo, a ludilo je jedino bezgranično i slobodno«, i jer »velika mudrost se nalazi po dnu mračnog ponora; i samo su najluđi ljudi govorili najdublje reči« *(Blago cara Radovana*, uvodni tekst).

[72] »Sloboda, to je ludilo; i samo ludaci su slobodni« (u istom tekstu).

[73] *Jutra sa Leutara: O ljubomori*.

duševnom životu najčudnije ali i najčarobnije, to nije ni ljubav, koliko ljubavna intriga«,[74] nikada dakle stvar nego uvek samo intriga *oko* stvari, i na odstojanju od njih koje je odstojanje od ponora i odstojanje od ludila, ali i odstojanje od svoje sopstvene sumnje i od samog duha protivurečja, koji je Dučić dozivao ali kome se nije stvarno odazvao, tako da je to protivurečje upravo u ovom otporu njemu završavalo u *paradoksu*. Niko tako dobro kao Dučić ne otkriva: gospodin je protivurečan protivurečju. Paradoks Dučićev, to je u stvari jedno zamrznuto protivurečje; to nije dinamička već uvek nedvosmisleno statična protivurečnost. Paradoksom se stvar ne razgrađuje, već se stvara jedna *nova stvar:* paradoks je ta nova stvar među stvarima, stvar koju »stvara« protivurečje svojim zamrzavanjem, i zato nije samo bezizlaz za um već je i bezizlaz za pesmu. Kao zamrznuto protivurečje, paradoks, ta čista forma statičnosti, je protiv svakog pokreta, ali je zbog toga i jalov i, u izvesnom smislu, egocentričan, asocijalan. Pokret ovog paradoksa je pokret zatvaranja, a ne pokret otvaranja. *Paradoks je jalovo protivurečje,* ono koje ne rađa nova protivurečja, i ne otvara se njihovim umnožavanjem, jer ne dozvoljava nikakvo protivurečje; on je bezizlaz, na ravni konačne antitetičnosti međusobno protivurečnih sila, i zbog toga je on *primitivna forma protivurečja,* ili *prva forma* u kojoj se ono javlja duhu nepomirenom sa sobom onoliko koliko je nepomiren sa protivurečjem. Prihvatanje paradoksa i ovde je odbijanje duha, ili mišljenja, i njegovo davanje za duhovitost: uvek je duhovitost ta koja srlja paradoksu, u ovome bekstvu od duha, ili je uvek duh taj koji se, upravo preko htenog paradoksa, pretvara u duhovitost, tako da je njegova degradacija na tu duhovitost u stvari degradacija protivurečnog na paradoksalno. Dijalektika Dučićeva je *dijalektika paradoksa kao dijalektika protivurečja bez njihovog prevazilaženja,* jedna skroz prividna dijalektika, koja ne vodi naporu mišljenja i, uopšte, *naporu bića,* već, otkrivajući ove paradokse, odbija taj napor kao bezizgledan. Paradoks je bezizglednost misli, i bezizglednost uma, ali koja završava u bezizglednosti samoga napora: on je takođe svojevrsna tehnika Dučićevog oslobođenja od napora mišljenja, način da se »spokojan pogled po površju baci«, ništa manji od njegovog htenja radi htenja. On preneražava, ali »po površju« duha: u njegovom preneraženju ima i ushićenja koje otvara oko onoliko

[74] Isto.

koliko zatvara um: taj nerazmrsivi, paradoksalni svet, nije svet za um ali utoliko više jeste svet za oko. Ono *veliko gladno oko,* koje se otvara u Dučićevoj lirici, i koje svuda traži blesak i sjaj, koje voli jake boje i onda kad je sve pod nebesima jesenje bezbojno-sivim, tražeći što jači i što neposredniji likovni efekt, to je oko ovoga duha paradoksalnosti. Čovek paradoksa je čovek *bleska varnice,* sjaja duhovitosti, dosetke: svet je šaren, kao na nekom uzrujanom, večitom karnevalu, kao na nekom maskenbalu, na kome sve je pod maskom, pa je i sama maska uvek maska nečije maske, i gde sve igra u kolu savršene paradoksalnosti. Ta nerazmrsivost, u protivurečnosti koju otkriva ovaj duh, jeste uvek sjajna i šarena paradoksalnost: ljubav za paradoks završava uvek kao ljubav za ovo šarenilo, a ushićenje koje se tu nalazi, jeste ushićenje od ovoga preobražaja protivurečja u bezizlazni, vrtoglavi svet paradoksa, koji svojom bezizlaznošću oslobađa od daljnjeg umnog napora, ali i od stradanja bića, i koje biće od uma upućuje oku. Svet paradoksa, to je svet ushićen ovom nerazmrsivošću, bezizlaznošću, koja proždire um, koja se ne može misliti, ali koja se može gledati. U paradoksalnom nema očajanja, koga ima samo u protivurečnom. Paradoksalno je oslobođenje od protivurečnog: svet napora, i stradanja, pretvara se, zahvaljujući njemu, u šareni karnevalski svet po kome vode maske beskrajno svoje kolo; to je *lakoća* konverzacije koja se suprotstavlja muci pisanja, kao što se igra suprotstavlja mišljenju, ali u njemu samom, igra paradoksa kao igra žmurke sa duhom, ili igra »fote« na prvim salonskim poselima, slast građanske konverzacije (zbog čega je osvajanje ove konverzacije uvek i osvajanje paradoksa),[75] kad se filosofija daje za kozerstvo, i

[75] Negacija kulture seljačke efikasnosti, i traženja brzog izlaza i rešenja (kulture prečice a ne puta, i pogotovo ne raspuća), vodi ovom paradoksu kao htenom protivurečju, ali zato je ona negacija protivurečja, njegovim htenjem. Ništa se ovde nije toliko htelo (upravo paradoksalno) kao taj bezizlaz paradoksa. Dozivanje paradoksalno-bezizlaznog je funkcija ovog duha u oslobođenju od kolektivno-patrijarhalnog reda, ništa manja od dozivanja same smrti: individualizam je u bezizlaznom paradoksu, kroz Dučića, nalazio svoju funkciju isto kao što je (kroz Pandurovića, i Rakića) u smrti nalazio jemstvo svog objavljivanja. Kao što smrt posvećuje u svest o mojoj, smrtnoj i neponovljivoj, individualnosti (tako što nema svesti o *mojoj* individualnosti, odnosno neponovljivosti, bez svesti o *mojoj* smrti: svest o smrti je neumitna snaga individuacije), tako i ovaj bezizlaz posvećuje u tajnu, pa i u beskonačno, koje je moguće samo tamo gde otkazuje svako naše rešenje, svaki trijumf uma, a pogotovo gde otkazuje rutina i norma, ali i tvrdi zakon patrijarhalnog racionalizma kućnjega (i zadružnog) reda i poretka. Otuda i sve ono silno zadovoljstvo pred otkrićem

istinska misao za laku dosetku, koja je utoliko bleštavija što je lakša i koja više od svega voli, kroz Dučića, lakoću njegovoga svudprisutnog aforizma.

Dučićev aforizam, bez koga on nije mogao od prvog do poslednjeg svog dana, to je ova paradoksalna misao, a zahtev za njim jeste zahtev za sjajem ove duhovitosti, kao za sjajem nekoga magnovenog ali sveobuhvatnog osvetljenja čoveka i sveta, jednom jedinom rečenicom. Ali to je, u ovome nemirenju sa duhom, i mišljenjem, *gotova misao,* izuzeta iz svoga sopstvenog procesa, misao zatvorena u svoj sopstveni krug, takođe misao kao »stvar«, definitivna misao definicije koja potiskuje, nepovratno, svoju prošlost u ništavilo, ali koja je takođe i bez budućnosti. Dučićev aforizam, to je misao koja se emancipovala od mišljenja, misao koja zaboravlja i ništi svoju prošlost, misao s pretenzijom na večnost, i utoliko više zavađena sa mišljenjem kao sa procesom u vremenu. Ni najmanje ovde nije bitan *sadržaj* tog aforizma, koji je najčešće agnostički obojen (intelektualno sasvim primitivno: o tome kako ne možemo pod milim bogom ništa saznati, ili kako jesmo u onome za šta mislimo da nismo, uvek čak suprotno od toga, i u protivurečju sopstvenoj ideji o nama samima), već je bitno njegovo *biće,* koje je biće konačnosti,

paradoksa, ali i ono osećanje ličnog uzvišenja nad dojučerašnjim svojim svetom, i nad svetom svojih očeva: za ovaj duh koji svoju »evropeizaciju« zamišlja pre svega kao oslobođenje od seljačkog racionalizma i seljačke radne snage, »vrhunac snage, to je finesa«, kako je Dučić objavljivao, sa očitim zadovoljstvom, u kratkom tekstu *Misli i paradoksi,* u beogradskom *Dnevnom listu,* 1907, XXV, 110. »Finesa«, to nije snaga, već upravo njeno poricanje ovakvom igrom paradoksa. Finesa koja će rasplitati i zaplitati paradokse, s lakoćom, ali i sa oslobođavajućim samozadovoljstvom, ne samo nezamisliva u svetu patrijarhalnosti, već i neposredno, i izazivački, protiv njega: »Suditi prijatelja po pravdi a ne po srcu, to je neprijateljstvo među prijateljima«, »Velikodušnost čoveka ne treba gledati u tome kakav je prema bednima, nego kakav je prema srećnima«, »Treba često imati mnogo blagorodstva pa izviniti drugome njegovu nesreću«, »Kad muž nije kod kuće, zamenjuje ga đavo«. Ta »finesa« je agonija seljačkog, patrijarhalnog morala, *finesa buržuja koji svilenim koncima svojih paradoksa davi svog oca seljaka,* i koji se, sa osmehom i sladostrašću, kroz ove besplatne i lake igre, posvećuje besplatnosti i lakoći, dučićevskoj površnosti, ali i onoj tajni sveta koji tu, za njega, kao da obećava svoju beskonačnost, jer stvari ne uspevaju da sačuvaju granice svog identiteta. Pandurović i Rakić su otkrivali, za čitavu srpsku kulturu (rečju tvrdom i glasom promuklim): da Ja može biti Ja samo kao smrtno Ja, a Dučić je otkrivao (rečju mekom i glasom koji sanja da postane svila): da je ovo Ja — Ja poezije samo ako je i Ja tajne, koja je nerešiva, Ja koje ne može stati u granice ni jednoga jedinog odgovora, i koje je zato beskonačno. Kroz Dučića, Ja pokušava da izađe iz Dana »znanja« u poeziju kao u Noć »neznanja«, Tajne, beskonačnosti.

van-vremenosti i protiv-vremenosti, i onda kada obogovljuje svemoć vremena. Aforizam je forma večnosti, koju je Dučić hteo više od svega, proniknut idejom da »sve traje na ovoj njivi«; navodeći (sa očitim zadovoljstvom) paradoks Hezioda: da nije mudro biti odviše mudar, ovaj gospodin pesnik koji je mudrost velikodušno prepuštao starcima i nesrećnicima, bio je upravo svojom zaverenošću večnosti, sopstvenoj veličini i slavi, *osuđen* na ove forme »mudrosti« u aforizmima, sentencijama, krajnje kategoričnim, i sa bezmernim uopštavanjem koje otvara vrata svakoj proizvoljnosti, kao nekakav lovac na istinu koja je »istina zauvek«: aforizam je i u njemu bolest trajanja; aforističar je čovek zaražen večnošću: on aforizmom ne pokušava samo da uhvati složene, i beskonačne, procese duha i sveta u kontrapunkt jednog jedinog paradoksa, jedne jedine rečenice, verujući s krajnjom bezazlenošću da duh i svet pristaju da budu takva laka i lakoverna naša lovina, već pokušava aforizmom (»mišlju«) da se izuzme iz mišljenja, kao procesa, kao samog vremena.

Ako u njegovim aforizmima ima, za iole probuđeniji duh, često jedne neodoljive, čak napadne (pa i poražavajuće) groteskknosti, i komičnosti, to nije u prvome redu od njihove banalnosti, ma koliko da ona ume da bude velika, već je to upravo od ove pretenzije na večnost, od ove kategoričnosti i od ovoga uopštavanja: i sama banalnost je tu, u prvom redu, delo pretenzije na večnost, delo taštine koja je kategorička i uopštavajuća. Nema banalnosti izvan težnje za večnim važenjem; u vremenu, kao da ni sama banalnost nije banalna: zahvaćena vremenom, ona se očovečuje, i može da bude, uza svu svoju nedvosmislenost na ravni racionalnoj, provodnik, makar i veoma protivurečan, iracionalnog imperativa života, onoga koji ume da se iskaže i svojom nemoći za izražavanje, i čak u tome da bude tragičan. Dučić je aforizmima hteo da nadigra vreme, ili da ga uhvati, u njegovom nezavršivom oticanju, u laso jedne jedine rečenice, kao jedne jedine istine »zauvek«. Ovo »zauvek« je jemstvo tašte prividnosti, ali tako što se tu taština ne iskazuje samo kao delo jednoga artiste-zavojevača, koji osvaja *društvo* svoga vremena, — osvajajući za njega stil njegove konverzacije i njegove životne tehnike, — nego se ta taština, u jednome dubljem smislu, ukazuje kao taština nemirenja sa vremenom, ta bitna, prva i poslednja pretpostavka i osnova svake taštine, i u kojoj zato nema pokreta. Aforistika, Dučićevog kova, paralizuje jer izbacuje iz pokreta vremena: gde je ovaj aforizam, tu prestaje svaki pokret, svaki proces. Čovek u pokretu aforizmom se zaustavlja;

pesma u pokretu, i koja je sami taj pokret (pa i onda kad pokušava, *negativno,* da kaže nepokretno), u aforizmu nalazi pauzu pokreta. Prelazak sa stihova aforizma na dalje stihove pesme zato je tu veliki problem, isto kao što je i u njegovoj prozi, obilato začinjenoj aforizmima, prelazak sa aforizma na dalje njene tokove (u ćaskanjima, dosetkama, reminiscencijama iz lektire i istorije, najčešće *anegdotskim),* a pogotovo prelazak sa aforizma na aforizam, takođe veliki problem i velika muka. Otuda je izvanredno značajan, i možda i *centralni problem njegove poezije* onaj koji on nije prestao da rešava čitavog svog života, bio i ostao problem ovoga prelaska sa aforizma na dalji tok pesme, ili problem prelaska sa lirskog toka pesme na aforizam koji, istaknut u vidu svojevrsne *poente* (po ugledu na francuske parnasovce), deluje kao nekakav gotovo *administrativni zaključak* što se dao izvući iz svega doživljenog i slućenog. Pesnik koji je tražio svuda iluziju, i koji je zato hteo da sve ostane *udaljeno,* — u svojoj vojislavističko-parnasovskoj, ali i simbolističkoj vernosti isključivo lepoti onoga što je udaljeno, — on je onaj koji je pisao: »Samo si lepota koliko si tajna, / I samo istina koliko si žudnja«:

Ostaj nedostižna, nema i daleka —
Jer je san o sreći više nego sreća.
Budi bespovratna, kao mladost; neka
Tvoja sen i eho budu sve što seća,

ali je i pesnik koji je s ove strofe, s tog *zahteva* za bespovratnošću, za tajnom, za snom, prelazio na strofu u kojoj je svaki stih jedan aforizam:

Srce ima povest u suzi što leva;
U velikom bolu ljubav svoju metu;
Istina je samo što duša prosneva;
Poljubac je susret najveći na svetu

(Pesma ženi). U ovoj strofi, sa stihovima-aforizmima, nema pokreta, niti biće može doći do daha: svaki stih je kao udarac vrata što se zatvaraju, energično, u znaku najvišega negostoprimstva, onako kako se aforizam zatvara, i kako je on u suštini negostoprimljiv, asocijalan i egotičan, u svojoj konačnosti. Ali sa te strofe nema prelaska, organski spontanog, prirodnog, na sledeću strofu: aforizam se protivi tom prelasku, onako kako se

protivi pokretu, aforizam, kao najviše delo hiper-racionalizma, kao sama kruna njegove taštine, koji se protivi govoru, protiveći se pokretu. Ima jedan otpor govorenja, u njemu, koji je čisti oblik ovoga otpora procesu, i otuda ima u njemu jemstva jezičke konvencionalnosti (koja je sama smrt govora), ili one banalnosti koja je umela da se naruga i samome očajanju, lakim i kao prividno nedužnim, skokovima s paradoksa na paradoks:

Jednim istim putem nestaćete obe —
Ti i moja mladost, lica nevesela,
I s pečatom gorkog prokletstva sred čela,
Kao neutešne dve kćeri Niobe.

I kad najzad padne zadnja strašna sena,
Znaću neumitnog očajanja radost:
Da ima sto sreća, ali jedna mladost;
Stotinu ljubavi, ali jedna žena.

(Pesma, iz 1922). Konvencionalnost je ovde poreklom iz te protiv-jezičke prirode aforizma. Iz ovoga banalnog aforizma, izgrađenog na traženju efektnog paradoksa (»Stotinu ljubavi, ali jedna žena« — sa rečju »stotina«, sa tom brojkom napisanom uz »ljubav«, što je mogla samo ova ista nezajažljiva banalnost), ide se, nezaustavljivo, u jezik konvencionalno-izveštačen, u rimovanje nategnuto, koje vodi epitetima, potpuno neodgovarajućim:

Tako, kao zvezde u lokvi na drumu,
Umreće ta ljubav u svom stidu mnogom,
S jednom crnom ranom u srcu i umu —
Već s prvim poljupcem i sa prvim zbogom.

Dok krupni svećnjaci dogoreli gasnu;
Razbijene čaše ispite; dok modru
Svoju sen još bacaš na zavesu jasnu;
Dok još žig tvog tela vidim na svom odru.

Javiće se tu i ovaj stih neosporne snage, i neosporne inventivnosti, stih čija snaga je u njegovoj sintetičkoj sposobnosti, u njegovoj moći da obuhvati, slikom, sve prokletstvo napuštenog: »Dok još žig tvog tela vidim na svom odru«, gde reč *žig,* svojom asocijacijom na idiomatsku frazu *žig prokletstva,* u ovome spregu *žig tela* sugeriše ideju prokletstva sasvim posredno, da bi

se ta ideja dovrhunila na kraju stiha, kojim napuštenost vidi svoju postelju kao odar (kao postelju smrti, ili mrtvaca, u napuštenosti). *Pesnik* Dučić je neosporno u tome stihu, ali i sva pesnička sudbina njegova: to je sintetički stih koji slikom, — *posredno,* — uspeva da dosegne poeziju neosporne dubine, ali samo jednim jedinim ovakvim stihom, i to posle čitavih serija stihova promašenih, konvencionalnih slika i konvencionalne atmosfere (svećnjaci koji gasnu, razbijene, i »ispite« čaše), i nategnutog rimovanja koje zahteva ne samo žrtvu u preciznosti smisla već i potpunu neadekvatnost epiteta vezanih, u ovome rimovanju, uz reči, kad će se napisati »u svom stidu *mnogom*«, gde umire ovaj stid u ovome »mnogom«, i kad će se reći i reč »zavesa jasna«, koja je potpuna besmislica (i to zavesa koja je »jasna« dok trne svetlost sveća, i dok pada, u toj slaboj svetlosti, *modra* sen na nju), — tu gde i svećnjaci umeju, iako su »dogoreli«, da »gasnu« — tako da je ovaj poslednji stih delo dugoga i mučnog njegovog traženja kroz pesmu, i tako da je, čak, i čitava pesma traženje ovoga stiha, *često jednoga jedinog stiha.* Ako se poezija, naslućena *u slici* umiranja ljubavi (»kao zvezde u lokvi na drumu«), ostvaruje u ovome stihu, čitave strofe banalnosti i rimovanja koje ubija, zarad »forme«, autentični treptaj bića i njegove slike (kao što izraz »u svom stidu mnogom« ubija mogućnu poeziju ove ljubavi koja umire kao zvezde u lokvi, na drumu, tako da ljubav ovoga stiha i ne umire u lokvi, na drumu, nego u lokvi ovoga »u svom stidu mnogom«), leže kao nekakva *tiranska masa* na njemu, masa koju on ne može da savlada niti da je potpuno baci u zaborav: to je *rđava prošlost* ovoga stiha koja se tu ne može nikako izbrisati, — taj stih je iskupljenje, ali nedovoljno iskupljenje. Beskonačnost, koju je Dučić očekivao od udaljavanja stvari, od svog paradoksalizma, umire u ovim paradoksalnim aforizmima, kao što *nezasitost* (ta čulna projekcija beskonačnosti, ili ta *fizička* njena konsekvencija) umire u ovome aforizmu:

Uvek nezasito, moje srce hoće
I zadnju kap čaše još neispijene . . .
Dva su kobna vrela čovekove zloće:
Ljubav spram božanstva i ljubav spram žene.[76]

[76] Završna strofa *Pesme,* iz 1922.

Pesma kao da »ne prima« ovaj aforizam, kao nekakvo tuđe tkivo sa kojim je ona (proces u toku uvek) krajnje nepomirljiva. Između aforizma, sabijenog u jedan, ili najviše dva stiha, i tkiva pesme nema pomirenja, onako kako između duha konačnosti (onoga koji zna koja su vrela čovekove »zloće«, i koji im, čak, zna i brojku: to je broj *dva,* pa se tu gotovo vidi Dučićeva ruka, s dva pružena prsta, kako se pruža između stihova, da nam to neposredno oliči, tako da senka te ruke, s dva pružena prsta za dva kobna vrela čovekove »zloće«, ostaje posle svega) i duha procesa nema niti može biti pomirenja.

Rešavajući ovaj osnovni svoj pesnički problem (s više ili manje sreće), Dučić je ostajao pesnik kroz koga se ne stvara jedna ideja, već pesnik koji tu ideju likovno uobličava, tako da je njegova pesma *prevođenje s jezika ideje na jezik slike,* a osnovni njen put je put vizualizacije ideje, ili njenog čulnog opredmećenja. Najveći njegov napor je u toj konkretizaciji, u traženju slike koja je skrivena u ideji, i na koju se ideja može prevesti:

Bol je dao ovoj ljubavi gorčinu,
Lepotu i tajnu; mračna sumnja moja:
Sav prostor i užas; kob i očaj: njinu
Svemoć; zadnja suza: neba sedam boja.

Nit znade za vino u kupi od zlata,
Niti za poljubac u zakletvi; sama,
Mučki kao zlotvor, ušla je na vrata,
S nožem, ne u ruci, već u zenicama

(Poslednja pesma). Apstrakcije (koje, uz to, pokušavaju da se poetski definišu posredstvom drugih apstrakcija: bol gorčinom, lepotom, tajnom; sumnja prostorom i užasom; kob i očaj svemoću ljubavi, suza »nebom sedam boja«), prevazilazi se njenom konkretizacijom u sliku ljubavi kao mučkog zlotvora, koja ulazi na vrata, ali »s nožem, ne u ruci, već u zenicama«. Dva poslednja stiha su stihovi konkretizacije: prvi, kao njena najava, drugi, kao njeno izvršenje. Dučić je tu, u tome otimanju apstrakciji, i upravo u tom poslednjem stihu, koji jedini ima sposobnost i snagu konkretizacije: ako je ljubav koja je ušla na vrata — *zlotvor,* tek definicija, poslednjim stihom, da je ona to s nožem u zenicama, a ne u ruci, rasvetljava njeno zlotvorstvo, njen lik u potpunosti, i tek tu se otkriva, »s nožem, ne u ruci, već u zenicama«, da je to zlotvorstvo *ljubavi.* Taj poslednji stih, kao

dopuna, kao određenje zlotvorstva ljubavi, jeste *slika* koju ideja zlotvorne ljubavi sadrži u sebi, i koju Dučić otkriva; njegova veština *stiliste*, međutim, otkriva se tu dokraja: to, što ovaj stih počinje rečima »S nožem«, nije puki zahtev metra (volja metra mogla bi se tu i na drugi način zadovoljiti), već zahtev ovoga rasvetljenja, ove konkretizacije, ritma kojim će se ona otkriti, pa i izvesne dramatičnosti u trenutku njene objave: »S nožem«, pretpostavlja mogućnost ispravke, onoga: »ne u ruci«, čime se konkretnije definiše, ali slikom, biće ljubavi, jer će tome uslediti: »već u zenicama«. To, da nož ljubavi, koja je zlotvorna, *nije* u ruci, *već* u zenicama, zahteva ovde ovaj instrumental u početku rečenice, i ovaj negativni vid definicije, to umetnuto, između zareza, »ne u ruci«, koje je kao napomena, ispravka, laki zastoj, prevoj puta i pregib fraze, potreban da bi se, u ovoj rečeničnoj formi *nije — već*, to završno: »već u zenicama«, koje dolazi potom, nošeno snagom završnih stopa očekivanog zamajca metra, — kao nošeno inercionom silom tog jednoobraznog metra, — moglo što više i što određenije da istakne. Bez takvog zastoja, bez te ispravke, kojom se jedno mogućno tumačenje (s nožem u ruci), kao jedna mogućna slika, odbija i to tek pošto je naslućeno, da bi sve pošlo u suprotnom a neumitnom pravcu (ovim brzim zaokretom *nije — već)*, i da bi se tako ova pojava, ovaj ulazak ljubavi na vrata, u dramatičnosti zlotvornog gosta, definisala sada dublje, dotle zadržana (u prethodnom stihu) kao u nekoj tamnosti, ova ista definicija ne bi imala isto dejstvo. Nije se moglo, prostom afirmacijom (»s nožem u zenicama«) ovo postići: u takvoj afirmaciji, nož bi bio čisto simbolički, potpuno odvojen od svoje stvarnosti, one koju ima u ruci: bilo je potrebno vratiti konkretnost nožu, time što će se videti u ruci, tako da se u ideji noža u zenicama, koja je metaforička ideja, sačuva ova konkretnost njegova, zahvaljujući formi *nije-već,* i da se izvrši, ovim *nije-već,* magnoveno poređenje ova dva noža, i, kroz njega, ova dva vida zlotvorstva, a zarad definisanja ljubavnog zlotvorstva.

Tu treba *instinkta,* nepogrešnog, i prvorazrednog, za magnoveno pronalaženje magnovene forme koja će, u krilu ciglo jednoga stiha, i zahvaljujući jednom ovakvom pregibu fraze i promeni pravca rečenice, da dođe do definicije istovremeno kada i do njene najadekvatnije slike. To definisanje slikom, prvorazredna je majstorija Dučićeva. On je pokušavao da dođe do *slike misli,* ili do misaone slike, i to tim više, i nužnije, što mu se prava metafora manje davala, onako kako mu se svaka promena (u

poeziji, u životu) davala samo kao promena »u formi«, a ne u onome »glavnom smeru«, konačno određenom jednim ciljem. Promena, pa i »mnogostrukost«, mogućni su tu samo na površini, u formi; njihovo stremljenje je ka dubini, ali koja se ne doseže: dubina je tu na dnu slike, koja nam je gotovo pod rukom, slike koja posredno treba da kaže ono što ideja govori neposredno. Tako se, u ovim smenjivanjima *ideja-slika-ideja,* u Dučićevoj lirici, još pre prvoga svetskog rata, — po prilici već negde oko 1908, 1910, — vrši neprestano smenjivanje *apstrakcija-konkretnost-apstrakcija,* ili neprestano smenjivanje neposrednog i posrednog govora. Dučić je neposredan govor (racionalni) pokušavao da učini pesničkim time što će da ga pretvori u posredan govor slike, uvek u istom nastojanju: da vizualizuje apstrakciju. On je nastojavao da predstavi određene ideje: pesnička njegova drama tu se, u tome naporu, u njegovom krugu odigravala; tu je on nalazio svoju veličinu, i tu je nalazio svoje poraze. Ideja onoga što je iskonsko, večito i nepresušno u čovečanskom, koje je, međutim, uvek smrtno (kao ideja večnoga koje se iskazuje kroz smrtno), jeste jedna apstrakcija prvoga reda, ali za koju je on pokušao, u pesmi *Naša srca* (iz 1910),[77] da nađe sliku, kao nekakav odgovarajući *prizor,* kao nekakvu konkretno-vidljivu realnost u svetu, u pejzažima:

Ko zatvara vaše oči nebrojene,
Srca, srca, srca? I kuda se raspe,
Kad se svako od vas zatvori i zaspe,
Vaš svet od sveg veći i lakši od sene.

I otkud na ove bregove, kud koje
Padate, o srca, kao vihor vila,
I sunčate tamna i velika krila,
Bezumno pijući sve zvuke i boje.

To je prizor kakvog nema ni u koga drugog pesnika, *u pejzažu* kakav se ne javlja ni u kojoj drugoj pesničkoj viziji ovoga vremena, *pejzažu apstrakcije.* Ti *bregovi,* koji će se odjednom ukazati, na početku druge strofe, dozvani možda idejom *rasipanja* srca, čiji svet je od sveg veći a, ipak, »lakši od sene«, mek i

[77] *Sabrana dela, II.*

lelujav, svet kao stvoren za rasipanje, razvejavanje, *padanje,* — javljaju se ovde po jednoj unutrašnjoj *asocijativnoj* logici, potpuno sadržani u ideji razvejavanja, koja doziva *predeo* po kome se vrši (koje kao da traži da taj predeo bude *viđen),* i potpuno su opravdani, i pripremljeni, a ipak su potpuno neočekivani, tako da za duh i jesu i nisu mogućni, u čudesnosti svojoj (čudesnost, to je ono što, istovremeno, i jeste i nije mogućno, i — još paradoksalnije, — što je istovremeno i očekivano i neočekivano: nema čuda koje nije očekivano, makar u potajnosti duha od sebe samog, a, ipak, kada se objavi, ono se objavljuje kao potpuno neočekivano, možda zbog onoga elementa *nemogućnosti,* bez kojega čudo nije ni mogućno, *čudo: ta mogućna nemogućnost).* Srca kao »vihor vila«, što padaju na bregove, koji i jesu i nisu, jer su bregovi, ali u pejzažu jedne ideje, ili jedne sudbine, to su srca koja će, samo malo pre toga, u prvom stihu prve, uvodne strofe, biti srca što imaju »oči nebrojene«; ta srca sa očima nebrojenim, i kao vihor vila, to su srca u čudesnosti, u nepojmljivosti svojoj, u vilinskoj, i nadpredstavnoj, svojoj suštini, a koja su ipak *bića,* a ta čudesnost, nedokučiva, ta nepojmljivost njihovog bića, dostiže kulminacionu tačku u trećem stihu druge strofe, stihu koji objavljuje kako ona, ta srca, sunčaju svoja »tamna i velika krila«, *»bezumno* pijući sve zvuke i boje«. Ljubav za kontrast, s velikim rasponom (grosso modo),[78] ovde progovara na svakom stepenu vizije (sunčanje — sunce — *tamna* krila), ali možda, ipak, najsudbinskije za samu senzaciju koju budi ova strofa, u viziji ovoga natpojamnog »vihora vila« koje sunčaju svoja tamna krila *bezumno* pijući zvuke i boje, kao u nekoj opakoj obuzetosti zvucima, i bojama, koja se produžava i u smrti, i uprkos njoj, kroz padanje, rojenje, po pejzažu tih nestvarnih bregova, rođenom, asocijativno, u samoj ideji sveta srca lakšeg od sene, i kao stvorenog za ovo razvejavanje, ali i za ovu bezumnu strast, za ovu neugasivu žeđ i večitu opijenost zvukom i bojom, u ritmovima koji kao da ponavljaju ritam nekakvog velikog, univerzalnog srca (kao srca sviju srcā na ovom svetu), tog jedinstvenog čovečanskog srca, koje bije u nama, ali ga ne razumemo, onako kako ne razumemo samu tajnu života.

[78] »Operišite sa kontrastima, i uvek ćete pogoditi put. Glavna je stvar *grosso modo,* desno ili levo, belo ili crno« *(Jutra sa Leutara: O mirnoći).*

Ta *predstava* srca koja potpuno odstupa od svake druge, dotadašnje, predstave, ta srca što sunčaju svoja tamna krila, umirući, to je oličenje *ideje,* koja će, u pesmi *Naša srca,* biti u završne dve strofe:

U muzici svega što oko vas teče,
Sva ste uvek puna samo večitoga,
A mrete, o srca, srca! I zar stoga
Ima sreće za vas, srca? Jedno reče:

»Beskrajne su naše sreće nebrojane,
Na toj međi između večnog i trenutka:
Jer, ma smrt i bila u dnu našeg kutka —
Svet je samo ono koje u nas stane«,

a te dve strofe su pad poezije, katastrofalno vratoloman, nezadrživ, potpuno njeno uniženje, ono *prosvetljenje idejom,* govorom diskurzivno-apstraktnim, i neposrednim, bez prenosa, s potrebom da se paradoksalna ideja istakne što očiglednije (prva tri stiha treće strofe), kada stih ne nosi sebe sopstvenom snagom, nalazeći banalnost, prostim rimovanjem (»puna samo večitoga . . . / . . . I zar stoga / Ima sreće za vas, srca?«) — gde ova *masa* racionalno-apstraktnog, anti-poetskog, provaljuje onim gotovo administrativnim »stoga«, i to još nesrećno istaknutog kao rima što se rimuje sa »večitoga«, čemu sledi *muk,* muzički neopravdana cezura u četvrtom stihu, koja pada na isto mesto kao i cezura na kraju trećeg stiha, što vodi senzaciji usiljenosti, ali i grubosti, tim većoj što posle nje dolazi ono nesrećno: »Jedno reče«, sa dvotačkom (kao u deklamacijama za decu), kao jedinom pripremom za završnu strofu kojom se jedno od ovih dotle čudesnih srca, i izgubljenih u čudu svoje tamno-sunčane, natpojamno-ozarene beskonačnosti, survava u nizije najbanalnijeg uma samo-objašnjenja, nezaustavljivo preko onoga Dučićevoga *Jer,* kao preko mosta kojim je on išao od slike ka aforizmu *(»Jer,* ma smrt i bila u dnu našeg kutka — Svet je samo ono koje u nas stane«). To diskurzivno, i sasvim primarno, uzročno-posledično, *zaključujuće* »Jer« je uvod u tumačenje, ali gotovo na nivou naravoučenija, kao izvlačenja nekog zaključka opšteg značaja, kao sveiskustvenog uopštavanja datog slučaja, — u jednoj didaktičnosti, sasvim učiteljskoj, od koje se Dučić nije uspeo da oslobodi, nikada, pa ni onda kad je njegova pesma postala (posle 1908) daleko složenije materije nego u prvoj

njenoj, izrazito versifikatorskoj, fazi,[79] — ali koji zaključak je dat pre pesme, kao što je ideja data pre slike, i kao što je »duhovna istina« data pre njegove »duševne istine«, ili, najzad (a možda i pre svega?), kao što je njegov paradoks dat pre one lepote koju je on tražio, i koju je nalazio samo posredstvom sumnje oslobođene iz tog paradoksa.

Zato Dučićev estetizam, kao otkriće neizrecive lepote beskonačnog, tajanstvenog i himeričnog sveta ove duševne njegove istine u oslobođavanju duševnosti od njenoga uzroka (i od pojma koji bi se tu, na ovom uzroku, mogao uspostaviti), jeste fatalno

[79] »Muzo, zašto i mi ne čuvasmo tako / Srce sa pepelom pokojnika mili? / Niko ne bi znao da smo tužni bili, / Da si ti jecala i ja da sam plako. / — / *Jer* kako je sveta i čedna beskrajno / Tuga što se nikad nije rečju rekla, / Što je samo tiho u suzu potekla, / U bledilu lica javila se tajno« *(Zašto?);* »U nogama sfinksa prespim svake noći, / Sa srcem što nije ni srećno, ni plačno, / Za sve što je prošlo i sve što će proći: / *Jer svaki je trenut nešto beskonačno« (Sati,* 1906); »Ali starom strašću pogledam li u te: / Te nove ljubavi javlja se glas smeo! / *Jer* što srce hoće to je njegov deo / Uvek novi, deo od nove minute« *(Srce,* 1906); »Ne prokuni nikad to prisustvo jada, / U večeri gluhe, kraj mrtvog ognjišta. / *Jer* kako je prazno naše srce, kada / Nema u životu da oplače ništa« *(Rezignacija,* 1908); »Beskrajne su naše sreće nebrojane, / Na toj međi između večnog i trenutka: / *Jer* ma smrt i bila u dnu našeg kutka — / Svet je samo ono koje u nas stane« *(Naša srca,* 1910); »Presiti se zemlja od krvavog vala, / Ali vam pobeda ne osvetli lice: / *Jer* lovor ne niče s bunjišta i kala, / On je za heroje a ne za ubice« *(Horda;* objavljeno pod naslovom *Bugari,* u *Ratnom dnevniku,* Krf, br. 34, 1916; *Sabrana dela, III—IV: Moja otadžbina);* »I kao da leži iza brega tamo / Bolno naslućena moja strašna tajna: / *Jer* svaka stvar koju duša dirne samo, / Kao ona sama postaje beskrajna« *(Nomadi,* 1912); »U zenice me neprestano gleda: / Šta traži u mojim očima ta žena? / Sjaj magijski nekog sunca koje seda — / Jednu drugu ženu i druga vremena? / — / *Jer* zaljubljen pogled žene dobro vidi / U očima našim, kroz sivu dubinu, / Sve tragove kojim neprijatelj minu, / I njegov sen kao tamni sen na hridi« *(Mirna pesma,* 1914); »Mlekom svoje dojke nas si otrovala, / U bolu i slavi da budemo prvi; / *Jer* su dva blizanca što si na svet dala: / Mučenik i heroj, kap suze i krvi« *(Ave Serbia,* 1917; *Sabrana dela, III—IV); »Jer* docnije krupni ognjevi da planu, / Treba iskra onih što umru u sjaju; / Samo zore koje iz očaja svanu, / Pokažu grob pretka i put naraštaju« *(Himna pobednika,* 1918; u istoj knjizi). »Ti si moj trenutak, i moj sen, i sjajna / Moja reč u šumi; moj korak, i bludnja; / Samo si lepota koliko si tajna; / I samo istina koliko si žudnja, / — / Ostaj nedostižna, nema i daleka — / *Jer* je san o sreći više nego sreća / . . . / A ti ne postojiš nit si postojala; / Rođena u mojoj tišini i čami, / Na suncu mog srca ti si samo sjala: / *Jer* sve što ljubimo stvorili smo sami« *(Pesma ženi,* 1920); »Sve traje na velikoj njivi, / Sve jednom što suza nam zali; / *Jer* stokratni život proživi / Sve ono za čime se žali« *(Seta,* 1922); »A ti što sazda sunca i plod oranice, / Bio si samo Slutnja, bolna i stravična: / *Jer* svaka Istina duha znade za granice, / Jedino naša Slutnja stoji bezgranična« *(Bogu,* objavljeno prvi put u knjizi *Lirika,* 1943).

upućen na refleksiju, i zato ovaj pesnik, koji živu misao nije hteo onako kako nije hteo svet na koji ta misao upućuje, neizbežno jeste pesnik raspet između estetizma (sa njegovim idealom nadumne, beskonačne lepote, koja počinje tamo gde prestaju um i refleksija), i same te refleksije. Dučićev estetizam, i lepota njegova, jeste uvek *naglašeno* intelektualnog porekla, i nezamisliv je na drugi način. Njegov najznačajniji put ide uvek od jednog intelektualnog podatka, preko otkrića njegove paradoksalnosti, od koje se očekuje da ovaj podatak razori, bacajući duh u sumnju i, preko sumnje, ka nesaznajno-tajanstvenom, tako da se taj estetizam javlja kao *praksa jednog svesno negovanog agnosticizma* (utoliko problematičnijeg ukoliko je svesnije negovan), i tako da je put koji prelazi njegova najbitnija pesma uvek u znaku trijade *paradoks-sumnja-beskonačno* (kao lepota iluzije). To je sveto trojstvo Jovana Dučića, ono koje je u osnovi duha bitne njegove pesme refleksivnog estetizma i njegove kasnije, religijske pesme, i koje je zbog toga i u samoj osnovi te pesme, tako da se *mehanika njenog kosmosa* uvek javlja u znaku uma koji doziva sumnju otkrivanjem paradoksalnih stvari, ili paradoksalne istine i, preko ove paradoksalnosti koja baca duh u zabunu, traži beskonačnost njegove »duševne istine«, kao same ove zabune uma (Dučićevoga duha), ali tako što se ova trijada obnavlja uvek iznova. Refleksija, koja se tu javlja, tokom pesme (a ne samo na njenom završetku, u vidu posebno naglašene *poente,* već i tokom pesme), jeste ovaj paradoks koji stvara sumnju: ona je u funkciji sumnje, ili nadracionalnog (onoga što se refleksiji ne daje), ali što refleksiju pamti, jer je određeno njome, i što će, zbog toga, refleksija da nadživi, javljajući se sa neumitnošću, kao neka reka ponornica, i gotovo *sa osvetoljubivošću* sile koja se pokušala potisnuti, i čak u potpunosti savladati, a koja je noseća sila što preživljava sve druge napore duha. To je ta osnovna ideja, data motivom i ciljem Dučićeve pesme, i data njegovim u suštini nepokolebanim racionalizmom, koji pokušava ovde od sebe da se oslobodi, igrom paradoksa, — kao da ovde, u tome racionalizmu, *biti* pesnički, i biti uistinu životno, znači isključivo *paradoksalno biti,* — ali koji u osnovi svojoj nije ugrožen. To je ta centralna ideja, ono osnovno, što je van pokreta i namere, što dozvoljava Dučićeve »mnogostrukosti forme«, ali samo u slici, *u likovnim* svojim projekcijama: ako u Dučićevoj slici ima, na momente, i nečega iracionalnog (i u tome smislu, ponekad, i one mističnosti koju je on sigurno hteo), to je iracionalno dato samom prirodom slike, koja nikad ne može da

samo *znači* jednu ideju, od koje polazi, jer je istovremeno i svet, koji nije ideja, ali je i ovde snaga i volja sveta slabija od snage i volje Ja ovoga individualizma koji na svet pristaje onako kako pristaje na druga bića: isključivo kao na svoje simbole, i samo dotle dokle može da se čita u njemu. Najviši stepen pustolovine do koje je dolazio Dučić odmeren je stepenom udaljenosti ove slike od ideje, a najbitnija senzacija koju Dučićeve slike rađaju, u trenucima kad su rođene u nastojanju da budu slike »metafizike« osećanja, jeste senzacija pustolovine ideje koja, iskazujući se slikom, izlaže sebe opasnosti da se u slici izgubi, *likujući* upravo tako što, ipak, odoleva ovoj opasnosti, tako da je u ovoj senzaciji uvek i moment ushićenja što je, na kraju, *sačuvano* ono što je bačeno u igru, moment tačnosti i saglasja između jezika slike i jezika ideje.[80] Na trenutke, Dučić je uspevao da dosegne u ovome

[80] Postoji, u njegovoj pesničkoj istoriji, jedno veoma putokazno poglavlje: to su *Sunčane pesme*, ciklus od jedanaest pesama koje je objavljivao 1918 (u *Zabavniku Srpskih novina*, na Krfu), i 1924 (u listu *Vreme* i u *Srpskom književnom glasniku*, pet pesama). U tim pesmama ne samo što nema ni traga od sentimentaliste Dučića, iz prvoga njegovog perioda (uključujući tu i ciklus pesama *Senke po vodi*), nego nema ni Dučića iz epohe posle 1908, do 1914, kada je njegova strofa postajala zatvorenija, i kad se sentimentalizmu suprotstavljala sigurnije organizovana slika, sa čvrstinom i postojanošću osnovne linije *(Krila, Neprijatelj, Nomadi)*: sve je ovde u izvanrednoj posrednosti izraza, i dubokoj potisnutosti ličnoga Ja, a od njegove ambicije idealnog Ja pesnika kao da tu nema ni traga. U ovim kratkim pesmama (od po tri katrena) ima neke sumorne ozbiljnosti i strogosti i u stavu i u ekspresiji, koja podseća na crtež veoma oštre, pa i tvrde, linije, zasnovan na svega nekoliko elemenata, daleko od svake taštine i svake razmetljivosti, pa i od svakog estetizantstva. Svaka pesma je jedna simbolička interpretacija određenog centralnog utiska pred prirodom i u prirodi koja, međutim, nije priroda iz bukoličke poezije, ona knjiška priroda koju je Dučić dotle nalazio kod parnasovaca, i kod Vojislava Ilića, već je priroda koja pokušava da se vidi iz perspektive sela, priroda *oko* sela i *oko* seljačke duše, u stavu čoveka zemlje, onoga koji doživljava kišu, omorinu, sunce, vetar, sušu i *kao izbrisan* pred njima, jedna volja koja se ne pita, pretvoren samo u oko u kome se ogleda ta priroda, i koja je svedena samo na sasvim pasivnu reakciju, nenametljivo izrečenu simboličko-akvarelskim skiciranjem pejzaža. Pesma stremi poenti, ali tom poentom kao da se objavljuje kob a ne pesnik: njome se pesma završava kao nekakvim zatvaranjem u krug bez izlaza. Ima u tome samoodricanju nečega sumornog i smrknutog: umesto dvanaesterca Dučićevog (ili jedanaesterca) javlja se tu, prvi put, njegov deveterac, u onoj sumornoj strogosti koja će ga obnoviti u poznijoj, religijskoj lirici Dučićevoj, desetak godina kasnije, posle 1928. Ali, ako se takvom pisanju (koje je, posle 1918, Dučić pokušao da obnovi 1924), ovaj pesnik više nikada nije vratio, to je zato što ono njemu ne pruža dublje mogućnosti: tu ima izrazitosti ove stroge slike, i ovoga prizvuka nečega kobnog, ali tu nema osnovnog Dučićevog iskušenja koje je upravo *u iskušavanju ideje slikom*. Ovde, to je iskušavanje jednoga osećanja slikom, iskušavanje daleko manje i jednostavnije: put od osećanja do slike neuporedivo je kraći, i prostiji, od puta između jedne misli i njene slike. Tu nema opasnosti da nad slikom, i vizionarnim moćima, likuje Dučićev nesavladani hiper-racionalizam, — koji je potisnut već samim prevashodno osećajnim stavom (u doživljaju kiše, sunca, vetra, stavom mogućnim onoliko koliko je kratak: parabola mu je samo u ove tri strofe, — dužom parabolom, on bi se izgubio, racionalizam bi došao po svoje), — ali tu i nema stvarnije opasnosti uopšte, tako da ova slika, čija čistota kao da je zajemčena unapred, nema one dubine koju može da postigne slika Dučićeve »metafizike« osećanja, igrom trijade paradoks-sumnja-beskonačno. U ovim slikama ima nečega mrtvog, čak i nečega fotografskog, kao u svakoj simboličko-realističkoj orijentaciji, kada se simbolizacija realističke pojedinosti vrši bez nekoga dubljeg napora. *Ključ*, šifra ove lirike lako se i brzo otkriva, i ponavlja se u svakoj od pesama ovoga malog ciklusa, tako da se vrelo te pesme brzo iscrpi a takvo pisanje »s ključem« brzo obespredmeti, na putu da postane stvar rutine. Dučić kao da je ovo i sâm osetio, sluteći nepogrešno da dubina i snaga njegove slike zavise od dubine i snage iskušenja njegove racionalnosti koja se nađa pred tom slikom, koja je za njega bila jedini mogući vid sveta. *Sunčane pesme*, ti laki i sigurni crteži, ne znaju za ova iskušenja: oni tu i nalaze, u ovome neznanju, svoju sigurnost, ali tu gube i svoju dubinu (koja nikada nije tamo gde je sigurnost); to su sugestije, kao u akvarelu, jedne mogućne dubine, njen brzi nagoveštaj, ali i brzo njeno zaboravljanje.

maksimalnu tačnost, nalazeći slike čija savršena adekvatnost ideji (ili simbolu u kome se ta ideja predstavlja) podrazumeva najveći mogući stepen udaljavanja od nje, linijom produbljivanja slike, čija volja kao da pokušava da se otme od tutorstva volje ideje (duha refleksije), onako kako svet, kome ta slika pripada isto koliko i duhu, pokušava da se oslobodi od toga duha, strogo zatvorenog u svoje ideje i motive, ali u tome ne uspeva, tako da posle svega izgleda (kao posle neke neuspele pobune sveta) da je to samo ovaj duh ideja pokušao da se potvrdi stavljajući sebe na iskušenje slikom sveta (svetom slike), ali iskušenje koje je prividno, jer njegova samovlasnost i samoznanje tu se i dalje produžuju. Te ideje, koje idu ka slici, kao svome iskušenju, da bi se prepoznale u njoj, javljajući se tako i kao slika, i uspevajući da progovore i jezikom sveta kao jezikom slike, to je ona sumnja koja ne dozvoljava »da koju sreću poznam do svršetka«, i koja zato »Moje srce drži prstima od leda«,[81] ili je to ideja da »ljubavi umiru bez zbogom«, koja će se prepoznati kroz sliku da »kada cvet uvene, nova zvezda blisne / . . . / A ljubav ćutanju s usnama od leda«,[82] tako da je ovde *zbogom* preobraženo u ovo »ćutanje s usnama od leda«: to je ideja koja sebe u svemu otkriva, i koja svime može da govori (za koju su sve

[81] *Sumnja*, 1920; *Sabrana dela, II*.

[82] *Pesma umiranja*, 1918; u istoj knjizi.

stvari i sva bića samo njena sredstva), ideja koja vodi ovome majstorstvu slikovitog izražavanja, a preko njega idealu apsolutne lepote, kao paradoksalna ideja. Od paradoksa, Dučić nije prestao da očekuje da ga uvede u apsolutnu lepotu apsolutne ideje (kao ideje apsolutno paradoksalne), ali je ta apsolutna lepota zavisna od ideje, koja se produžava i kroz paradoks (tu zabunu logičkog uma kojom se, međutim, taj um i dalje produžava): ideološki, to je nesumnjivo *panestetizam,* kakav se jedino kroz ovog pesnika javio, ali koji, pozivajući se na autonomiju estetskog duha (samodovoljnog, i kao apsolutnog u toj samodovoljnosti), ostaje u dubokoj zavisnosti od logičkog uma, onako kako njegova duševna beskonačnost ostaje u zavisnosti od duhovne (logičke) konačnosti, jer jeste samo kao njeno poricanje, i isključivo u tome poricanju. Najbitnija Dučićeva istina, u znaku ove trijade paradoks-sumnja-beskonačno, jeste istina koja neprestano počinje iznova: ova trijada ne može se preći jednom zauvek, da bi se zatim ostalo u iluziji kao u najvišoj (duševnoj) istini, ili kao u lepoti beskonačnosti ovoga duha zaverenog estetizmu. Ona se obnavlja stalno.

Nema *osvojenog* estetizma; estetizam je neprestano osvajanje. Ako je estetizam zasnovan na ovom agnosticizmu, kao duševna praksa njegova, on zavisi od ovog agnosticizma, koji je stvar čiste refleksije, i to one hiper-racionalističke, koja jedino može da nađe misao o apsolutnom neznanju jer, kao hiper-racionalistička, veruje u znanje isključivo kao u apsolutno znanje: iluzija zahteva *svest* o iluziji, i bezgranično svest o ograničenom; sumnja nije nešto po sebi dato, već je data verom u mogućnost saznanja, u mogućnost istine, kao njena negativna projekcija, i kao negacija te vere koja, samim tim, ovu veru podrazumeva, i ovaj napor za definisanjem. To je jedan *circulus* zaista, jedan zatvoreni krug, jedan kosmos koji svakog trenutka iznova počinje, ili onaj bog koji se Dučiću, kada je pokušao da mu se približi, u poznijim svojim danima, ukazao takođe kao taj svemir što neprestano počinje iznova, igrom paradoksa:

Sjaji dan među crnim borima,
Mrkne noć između belih krinova,
Božji lik trepti na svim morima,
Svaki čas svemir niče iznova

(u pesmi *Kob).* Bog je njegov, takođe, ta duševna istina dozivana apsolutnom paradoksalnošću, ali nezamisliva bez nje. Ukoliko je

taj bog i lepota, on je ova lepota koju gradi antitetičnost paradoksalnosti, koja se oličava u slikama tehnikom kontrasta (crno-belih): lepota koju traži *Lirika,* u religijskom nastojavanju Dučićevom, jeste lepota ovih kontrasta, a ti *kontrasti jesu vizualizacija paradoksalnosti* (ili misli o paradoksu). To je svemir koji stalno počinje iznova onako kako ovaj paradoks neprestano počinje iznova: duševna istina, ili bog, iz *Lirike,* kao esencija te istine, nije nešto što se može dosegnuti jednom za svagda, jer ona, kao poricanje duhovne istine (ili istine uma), zahteva ovu neprestano, i neprestano se njoj vraća. I religijski doživljaj Dučićev, kao i njegov estetski doživljaj, zasnovan je na ovome paradoksalizmu, na njegovoj suštinskoj racionalnosti; uvek je potrebna tu neka antiteza »sjajnog dana« i »crnih borova«, noći i belih krinova, da bi, igrom njihove antitetičnosti, moglo da dođe do ovoga *treperenja:* to treperenje, koje je Dučić tražio više od svega, kao najviši oblik svoje duševne istine, jeste u stvari sama igra ove antitetičnosti, ova igra belog i crnog (u belom, u crnom), ali koja uistinu uvodi u svemir što neprestano počinje iznova. Trijada Dučićeva *paradoks-sumnja-beskonačno* (ili iluzija) je »tehnika« ovoga svemira, ona je mehanika njegovog kosmosa: kao što paradoks vodi beskonačnom, tako i beskonačno, u ovom nepodmitljivom racionalizmu, koji sve pojašnjava, i prosvetljava, zamrzavajući u konačne oblike kristala i ono što kristal, u drugome duhu, nikada nije bio, zahteva paradoks, i neprestano vraća njemu.

Put Dučićev, ka bogu, je kao i njegov put ka lepoti: ovaj put od paradoksalnog (racionalnog u zabuni), preko sumnje, ka beskonačnom, i od beskonačnog natrag, ka paradoksalnom. To je jedan isti put. Bog je za Dučića vrhovna paradoksalnost, »kob našeg uma, sreća našeg srca«, ali sreća koja je neodvojiva od ove kobi uma. Nepojmljiv, i nemoguć u duhovnoj istini, u kojoj je čista paradoksalnost na delu, on je mogućan samo kao istina duševna, ona koja počinje uvek iznova tamo gde je ova kob uma. Da bi se prihvatio bog, u duhu Dučićevom, potrebno je da se prihvati ova apsolutna paradoksalnost. Religijsko opredeljenje Dučićevo je, zato, krajnji vid njegovog opredeljenja za paradoksalnost. Dok nije došao do pokušaja ovog prihvatanja apsolutne paradoksalnosti, on ne samo što nije mogao da prihvati boga, već se njemu i odlučno protivio, kao protivurečnom čovekovoj žudnji (nagonu) za trajanjem, i to pre svega kao protivurečnom pokušaju izmirenja njegove egzistencije sa produženom egzistencijom zla u svetu. Njegov glad za životom, njegov duh artiste-

-zavojevača, samodovoljnog i samotvornog kosmosa estetizma, nepomirljiv je sa hrišćanstvom.[83] On se pozivao na paganstvo i čak je paganstvo nedvosmisleno suprotstavljao hrišćanstvu, opredeljujući se za njega, ali to paganstvo njegovo je samo intelektualna konstrukcija, pa i jedna maska koju uzima na sebe

[83] Ovo je osetio Pero Slijepčević (u članku *Jovan Dučić*, najpre objavljenom, u fragmentima, u *Zborniku u čast Bogdana Popovića*, Beograd, 1929, a zatim u celini, u knjizi *Ogledi, Savremenik Srpske književne zadruge*, kolo IV, knj. 16, Beograd, 1934). Po njemu, Dučić ignoriše, pa čak i napada hrišćanstvo, ali je »razumljivo sasvim da jedan pesnik lepote pod svaku cenu kao g. Dučić tako napada hrišćanstvo«. On kaže da je Dučić »sav pesnik, sav oko i glas, i možda je to jedna slaba tačka da je uvek samo pesnik«, naslućujući da pesničko podrazumeva, čak i zahteva, i ono van-pesničko, pa i ne-pesničko, za svoje dublje duhovno opravdanje. Slijepčević je, međutim, tu negde zasnovao svoju tezu o Dučićevom »paganstvu«, očito se povodeći za Dučićevim isticanjem, u prozi, značaja paganstva i, čak, za njegovim pretpostavljanjem paganstva hrišćanstvu. (S. Leovac, kasnije, u knjizi *Helenska tradicija u srpskoj književnosti*, izd. *Veselin Masleša*, Sarajevo, 1963, vidi Dučića kao paganina u prozi, a kao hrišćanina u poeziji.)

Dučićevo »paganstvo« je, međutim, samo forma njegovog dosledno buržoaskog individualizma, nepomirljivog ni sa kakvim očajanjem niti rezignacijom: ako religija ideološki pripada ovom individualizmu, ona mu nikada i nikako *stvarno* ne pripada (kao mogućnost njegovog duševnog izraza). Njegov narcističko-egotični estetizam je načelno antireligijski: to je krajnji vid individualizma kao volje posedovanja i samoposedovanja, koja ide sve do ideje o autodeterminaciji (te suštastvene ideje Dučićeve), i koja ne samo što ne priznaje neku volju iznad sebe nego ne priznaje i nikakvu volju van sebe. Njemu bog pripada isključivo ideološki, a nikada po njegovoj mentalnoj opredeljenosti. On može da ponavlja, Dučićevim glasom, da »ko voli otadžbinu, on uvek živi u širokom prostoru, na velikom suncu, u velikoj zajednici, kao što čovek koji iskreno veruje u Boga nije nikad ni sâm ni beznadežan. Bez ova dva osećanja, čovek je *propalica« (Jutra sa Leutara: O rodoljublju)*, ali on je, uistinu, osuđen da bude upravo ovakva »propalica«, i to ne samo zato što je njegova najdublja istina u nemirenju sa ma kakvom zajednicom (pa i sa onom koja ga omogućava), nego i zato što je on istinit jedino u tvrdnji: »Nasilni čovekov odlazak u smrt, koja je od svega najodvratnija ljudskom umu i srcu, to je ono što otvara između božanstva i ljudstva onaj jaz, koji će biti sve dublji koliko čovek bude duhovniji i duševniji« *(Blago cara Radovana: I. O Sreći)*, i sigurno najbliži osnovnoj svojoj prirodi u ubeđenju da je »mit o Bogu (. . .) najlepša ali i najčudnija i *najsvirepija* čovekova tvorevina: jedina u kojoj čovek sam sebe odriče, prenoseći sve svoje na izvor koji je van njega, i na volju koja je iznad njega! Ima li išta manje shvatljivo i pristupačno zdravom razumu?« *(Gradovi i himere: Pismo iz Palestine)*. Ta tvrdnja o bogu kao mitu kojim se čovek od sebe odriče, »prenoseći sve svoje izvore *van sebe*«, jeste na samoj granici ideje o bogu, i, uopšte, o religijskom činu, *kao o samo-otuđenju* čovekovom, ali nju izriče čovek individualističke volje, onaj koji ne traži svoje očovečenje već, naprotiv, svoje obogovljenje, onaj koji hoće da bude kao bog. Zbog toga je to čovek koji vidi sebe kako je u večitoj »borbi sa bogom«, taj čovek koji je »u borbi« sa svakom stvari i sa svakim bićem

ovaj građanski individualizam koji se nikada nije mogao da pomiri sa smrću, i koji, u svojoj punoj ekspanziji, ne priznajući ni jednu volju izvan i iznad sebe, nepomirljiv je i sa bogom, i sa hrišćanstvom. Jedini način za njegov *pokušaj* izmirenja sa bogom je onaj isti način njegovog pokušaja oslobođenja od svog

sveta, čovek samo-ljubavi i iluzionističke samo-dovoljnosti i samo-tvornosti, i koji, *ideološki upućen na boga a duševno nepomirljiv sa njim*, oseća sebe kao prestupnika ili božjeg otpadnika i vidi, zbog toga, svoju situaciju tragičnom: »Čovek se boga uvek bojao, ali ga nikad nije voleo. Verovanje u božju *milost* i čovekovi napori da je *zadobije*, to je povod antagonizma koji ide do mržnje, jer je strah svagda izvor mržnje. Urođena mržnja čovekova za božanstvo, to je svagda tragičnost njegovoga života na ovom svetu. Od kad postoji, čovek živi u borbi sa bogom« *(Gradovi i himere: Prvo pismo iz Grčke)*.

Ono što je ovde neprihvatljivo, to je traženje *milosti*, sâm položaj onoga koji treba tuđu milost da »zadobije«, a ono što ovome traženju milosti više nego očigledno prethodi, i što je jedino omogućava, to je *vera u mogućnost dobitka, ili vera u mogućnost satisfakcije:* ništa se ne radi bez nekoga cilja, i bez neke svrhe; *vera u cilj jeste vera u satisfakciju*. Između ideje boga i Dučića je ovaj cilj koji podrazumeva ideju satisfakcije, odnosno razložnosti njegovog »logičnog kosmosa« na osnovu koje je ta satisfakcija jedino moguća: »čovek nikad nije razumeo Boga koji kazni dobre koliko i rđave; i koji često ne kazni ni rđave nego samo najbolje. (. . .) Nikakva mudrost nije bila u stanju da rastura te mračne čovekove sumnje. Čovek se pokoravao božanstvu koje nikada nije do kraja razumeo. Čovek ima neumitni nagon za život pred kojim sve drugo iščezava, i nikakva mudrost nije u stanju da premaši snagu tog instinkta. Mudrost, to je, uostalom, vrlina nesrećnika i staraca« *(Blago cara Radovana: I. O sreći)*. Tako govori onaj koji će se postarati da nam stavi do znanja (kao i obično: u prolasku, uzgredno, i sa osmehom), da se nikada neće usaglasiti sa Markom Aurelijem, sa Demokritom, sa Heraklitom, čak, najzad, ni sa Platonom, uprkos tome što će, na više drugih mesta, ponavljati kako čovek nalazi utehu okrećući se nečem višem od sebe, ali tako govori, u prvome redu, onaj koji se nikad neće usaglasiti sa smrću, i za koga je, zbog toga, *problem boga bio u suštini problem smrti*, a put ka prihvatanju boga ništa drugo nego put ka prihvatanju smrti, tog najvišeg protivurečja života i zbog toga protivurečnog bogu kao životnom izvoru i životnoj »milosti«. Artist-zavojevač, estet koji živi na talasima sopstvene duševnosti, *umetnik po opredeljenju*, za koga je umetnost vrhovni cilj i jedino opravdanje sveta i života, a pesnik onaj koji ima da dovrhuni, čak i da završi delo koje je bog započeo (ali ga nije završio), Dučić je onaj koji ne može da se pomiri sa Hristom upravo kao sa protivnikom umetnosti: »Hrist je bio protivnik umetnosti kad je bogatstvo proglasio za greh i porok; jer umetnost, za svoje postojanje, traži ne ni samo bogatstvo, nego i luksuz i besposličenje«. Po njemu, »možda hrišćanstvo ne bi ni dalo svoju umetnost, da je do kraja išlo za evanđeljem, ili da — srećom — umetnički instinkt u čoveku nije vitalniji i veći i od religioznog« *(Gradovi i himere: Prvo pismo iz Grčke)*. Bogatstvo za njega, međutim, nije bilo uslov umetnosti već sama njena bit, onaj bitni njen subjekt: *bogatstvo raskošnog duha iluzionizma*, u njegovom rasipanju, bogatstvo nomadsko i donžuansko, bogatstvo kao samo biće umetnosti, bogatstvo artiste-zavojevača koji je uveren da je imperativ nad imperativima suprotstaviti »duhovni egoizam« uzvišenog pojedin-

sopstvenog zatvorenog kosmosa vlasničko-racionalističkog duha, način ovoga paradoksa, gradnjom sumnje. Kao što paradoks otvara beskonačnost njegove lepote, koja počinje tamo gde prestaje istina uma, i postaje dučićevska istina duševnosti, tako isti paradoks otvara vrata beskonačnosti kao boga, ili kao religijske senzacije. To, što je Dučić mrzeo *teofile*, ubeđen da njihov bog nije ništa istinitiji od boga onih koji ga traže u svome strahu, kao nekakvog vrhovnog gospodara, jer se tu bog *gubi u ljubavi*, i što je on ovim putevima straha i ljubavi pretpostavio put *vere*,[84] nije samo puki prepis jednoga opšteg religijskog,

ca »materijalnom egoizmu gomile«, u veličanstvenom preziru za »prostačke mase«, spreman da tvrdi kako »i za fizičke bolesti su krive samo naše duhovne bolesti, nezdrave i poročne misli. Za nesreće novčane, kriva je ili naša lakomost ili naša senzualnost« *(Blago cara Radovana: I. O Sreći)*. — »Paganstvo« Dučićevo je samo kvazi-intelektualna konstrukcija njegovog individualističko-estetizirajućeg nemirenja ne samo sa hrišćanstvom, nego i sa ma kojom i ma kakvom idejom o bogu kao o sili izvan i iznad čoveka: put Dučićev ka bogu (njegov put koji je počeo 1928. a završio se samom njegovom smrću, — pre toga bog je za njega bio samo jedna »velika tema« o kojoj on treba da piše ako hoće od lirskog pesnika da se pretvori u »velikog pesnika«), — to nije put preobraćenja nekakvog »paganina« u »hrišćanina«, već put onoga koji pokušava da se pomiri sa smrću da bi se pomirio sa bogom (i da se pomiri sa bogom da bi se pomirio sa smrću). (Paganstvo, u kome je Dučić video pre svega nekakav život hedonistički, i nekakav instinkt umetnički, ne zna za ovo nemirenje sa smrću i nije to nemirenje, nikako.) Put Dučićev ka bogu to je put ka prihvatanju apsolutnog protivurečja život-smrt, a preko protivurečja pravda-nepravda, i preko ideje o satisfakciji. To je pokušaj individualizma da se prevaziđe, u smislu prevazilaženja ovoga svog sukoba sa svetom, sa njegovom voljom, sa smrću, kojoj je on upućivao svojevremeno reč: »Jedino si koje nismo izmislili« *(Pesme Smrti, I; Sabrana dela, II)*, ubeđen, *u taštini individualističke mitologije samotvorstva*, da je čovek inače sve drugo »izmislio«, i da je mogućno da taj *smrtan* čovek, i koji ostaje čovek prema smrti koju nije »izmislio«, može inače sve drugo da »izmisli« sâm.

[84] » . . . ima tri vrste pobožnih ljudi: oni koji odista veruju, a zatim oni koji od Boga samo strahuju, i najzad, oni koji ga ljube, takozvani teofili. Prvi, koji odista veruju, to su ljudi koji imaju potrebu da se uvek celi unesu u ovo nadčovečansko osećanje, stavljajući svoju veru ne izvan razuma, nego iznad razuma. (. . .) Drugi od vernika, oni koji samo strahuju, to su savesti nepotpune i sebi nedovoljne, koje zaključuju da svugde ima neko koji gospodari. (. . .) I, najzad, vernici treći, pobožnjaci ili bogoljupci (. . .) su obično sentimentalni duhovi, koji smatrajući Boga najvećom dobrotom i najvećom lepotom, (. . .) u svom srcu stvorenom da sve gleda kroz ljubav, daju prvo mesto Bogu. On zatim postane izvorom sviju njihovih ushićenja i sviju uzleta. Nikakve pomisli kod ovakvih vernika na kosmogoniju niti kakve druge veze sa dogmom. Uvek više ljubavi nego prave vere. Bogoljupci su mogli da pevaju Bogu po ceo dan, da za njega poste, i da se šibaju, i da za njega umiru sa radošću, ali ipak i ne znajući za svoju udaljenost od prave vere, ovako udaljeni od same dogme« *(Jutra sa Leutara: O karakteru)*.

dogmatskog opredeljenja: on je morao da hoće dogmu, kao teološku misao, onako kako je njegova beskonačnost (kao apsolutna paradoksalnost) morala da hoće intelektualni napor. Njegovo osnovno uverenje: da bog nije »izvan razuma, nego *iznad* razuma«, sadržano je i u njegovom iskustvu beskonačnosti kao estetskog, a ne kao religijskog, fenomena, pa i u njegovoj *viziji* ljubavi, kao iste takve beskonačnosti koja počiva na principu paradoksa kao na prevashodno intelektualnom principu. Zbog toga Dučićev bog nije, nikako, »najsavršeniji pojam od svih pojmova koje je ljudstvo moglo imati: snaga, razum, dobrota, pravda, milosrđe«,[85] već je on upravo suprotno: *savršenstvo kao nemogućnost pojma*, apsolutna istina kao ova apsolutna paradoksalnost, kao natpojamni (nepojmljivi) *sumum* paradoksalnosti, tako da se ovaj bog, »uvek nejednak i drukčiji u svakoj stvari«,[86] ta »sreća našeg srca, i kob našeg uma«, onaj »što ubija oči kad ga vide«, bog kome je on poručivao, u svome pokušaju da mu se moli: »Jedino ti si što je proturečno«, ono što obuhvata sve, i što se zato, u svojoj bezgraničnosti, može potvrditi ali ne i otkriti: ni Hrist nije otkrio boga, nego ga je stradanjem samo potvrdio; svojim pokušajem da ga otkrije, on ga je samo ograničio: »Ti si svojom istinom samo ograničio nešto što je neograničeno; i govorio što je neizrecivo. Ali si svojim ranama pokazao ono što je božansko u čoveku. I zato, iako nisi otkrio Boga, ti si ga posvedočio«.[87] Bog je »sreća našega srca« *zato* što je *kob* našeg uma: sreća, kao i poezija, počinje za Dučića tamo gde njegov svevlasni um doživi krizu. San o sreći je, zbog toga, san o nekoj ovakvoj kobi uma. Čovek je muka u umu, a sloboda i spontanost u osećanju, — to je Dučićevo najdublje uverenje, srazmerno njegovom prokletstvu boravka u »životu« kao logici i harmoniji u kojoj nema mesta anomaliji i apsurdu. Ako u njegovoj tvrdnji da je »čovek na svakom mestu najpre duša pa onda duh; najpre dete a zatim čovek: i čovek misli uvek sa naporom volje, a oseća spontano i slobodno«,[88] ako tu ima ikakvog traga njegovog iskustva, koje nije iskustvo spontanosti i dečije naivnosti, onda je ono u uverenju da »čovek misli uvek sa naporom volje«; kod njega uvek ima napora volje u mišljenju,

[85] U istom tekstu.

[86] »O bože uvek nejednaki, / I drukčiji u svakoj stvari!« *(Pobožna pesma, 1932; Lirika)*.

[87] *Pesma Hristu; Plave legende*.

[88] *Gradovi i himere: Pismo iz Palestine*.

napora koji je on *stilistički* pokušavao da nadvlada: kozerijom, duhovitostima, i tražeći takozvanu »briljantnost« fraze, pretvarajući problem mišljenja u problem konverzacije, u čisto kolokvijalni problem. Ali taj napor volje je uvek, pa i u religijskoj njegovoj poeziji, ono što je prvo, i tek *posle* njega, i u okvirima koje on ocrta, razvija se mogući lirski doživljaj, tako da je i njegova religijska poezija u osnovi jedan *teološki racionalizam,* i tako da on, pred bogom, nije duša ushićene naivnosti, ona koja veruje u čudesa i sledi njih a ne reči, već duh koji bogu ne prestaje da postavlja pitanja:

Jesi li u strašnoj katastrofi zvezda,
Ili harmoniji svetlosti? O Bože,
Zar si sav u dobru, u miru svih gnezda,
Dok negde zločinac oštri svoje nože?

Znam iz tvoje vene da teku sva mora,
Znam od tvoga daha da prolista šuma —
A osta nedozvan na vapaj svog stvora:
Sreća našeg srca i kob našeg uma

(Pesme Bogu, III; 1923).[89] Molitva Dučićeva je, ovako, u formi pitanja, u formi mišljenja o bogu: nema tu ni zrna naivnosti, u ovim oštro postavljenim (i veoma pojednostavljenim) antitezama (harmonija — katastrofa, mir gnezda — nož u ruci zločinca), u tome traženju što jačeg, i što napadnijeg *kontrasta,* u toj prisebnosti stihovanja, ali i u tome rutinskom ponavljanju rime *zvezda-gnezda,* u tome »znanju« da iz boga prolista svaka šuma, ali iz koga ne prolista ni jedna jedina metafora, jer ne prolista ni jedna jedina »anomalija« ili apsurd u jeziku. Dučićev krajnje korektan jezik ne zna za boga, i bog na njega ne pristaje: bog, ovaj koga je Dučić tražio, priznaje samo mutavce, i one koji su se odrekli svakog drugog imanja osim njega, i svakoga sjaja, onako kako je njegov sin priznavao samo nišče duhom, decu i ludake, a ne književnike i fariseje.

Dučić je književnik, i Dučić je farisej: nema u njemu ni zrna one naivnosti koju je smatrao preduslovnom i saobraznom lepoti hrišćanstva i njegove legende, a koja je izvesno saobrazna svakom psihički izvornom religijskom doživljaju: »Lepota hrišćanske legende leži u njenoj čistoti i naivnosti — dve lepote koje

[89] *Sabrana dela, II.*

su, uostalom, nedeljive. Naivnost je, nesumnjivo, privilegija izuzetnih duhova, koji ako nisu geniji da postanu velikim tvorcima, onda postaju velikim nesrećnicima i blagim svetiteljima; ali nikad sitnim logičarima i odvratnim mudracima«.[90] On je obogovljavao naivnost, i njoj uporno težio, ali isključivo po imperativu svoga iluzionizma, kao odbijanja znanja o svetu, kao pokušaja života u »očaranosti« svojom sopstvenom iluzijom, ali on nije bio naivan, i to ni najmanje,[91] kao što u čitavom njegovom pesničkom naraštaju, osim Disa, koga je dučićevska kultura nipodaštavala, ukoliko ga nije prezirala, nema naivnog pesnika, već je svuda trijumfalni duh organizacije, parnasovski duh logike i harmonije, duh koji će progovoriti kroz uverenje Dučićevo da je »život jedna neizmerna logika i harmonija, a pošto su priroda i život jedno isto, ne postoje ni u životu

[90] Isto.

[91] Iluzionizam, kao određena svesna usmerenost, kao duševni i moralni stil, zahteva naivnost ali joj se (samim tim što je svestan) duboko protivi. Dučić koji kaže: »Naivnost znači ulepšavati sve oko sebe. To je sam u kome je sve lepše nego u istini. To je napraviti unutrašnji kriterijum većim i od spoljnih dokaza« *(Jutra sa Leutara: O karakteru),* jeste onaj koji traži svoj apsolutni indeterminizam, onaj koji pokušava da nađe svoju samodovoljnost: ako je naivnost neznanje uzroka, kao osnovice stvarnosti, subjekt naivnosti nije onaj koji hoće to neznanje već onaj koji ne zna ono što, međutim, veruje da zna. *Naivnost je vera u stvarnost koja, međutim, nije stvarnost; naivnost je nesporazum sa stvarnošću, ali traženjem stvarnosti, a ne svesnim okretanjem od nje.* Ona je fatalnost, a ne stvar izbora. Ona je udes, a ne opredeljenje. Traženje naivnosti je samo tamo gde se odbija svoje sopstveno znanje, ali naivnost se ne odaziva na naš zahtev, tačno onako kako se i metafora njemu ne odaziva. Usiljenost Dučićeva je, u velikom broju slučajeva, upravo ova usiljena naivnost: on se, bukvalno, *pravio naivnim,* sa najtežim posledicama u pesmama u prozi, *Plave legende,* čiji otužni sentimentalizam (o maloj princezi koja je nesrećna) prepliće se sa pokušajima da se, *tonom bajke,* opčinjava čitalac da bi mu se, tako opčinjenom (kao u pričama za decu i primitivce), u formi *alegorije i parabole,* saopštila neka ideja, i to opšta i kategorična ideja u stilu »mudrosti« naravoučenija o čoveku i svetu, o čovečanskoj sudbini na zemlji. Ta ideja koja se kazuje alegorijski, u formi poetizovane priče, i tonom bajke, to je pokušaj spoja duha »mudrosti« kao nenaivne, i naivnosti. (Biblijske alegorije, kojima se divio Dučić, nemaju ključ u naravoučeniju: one ostaju tamne, i zahtevaju egzegezu, *i traju* upravo tako.) Nemogućnost ovog spoja je mogućnost usiljenosti bez mere i bez kraja. [Uostalom, ni parnasovska škola, kojoj je Dučić pripadao po svome najbitnijem, konstitucionalnom opredeljenju, nije škola naivnih, niti njeni pesnici pripadaju plemenu čudotvoraca: ponikla, u nekim od najbitnijih svojih trenutaka, iz težnje da se u svetu pozitivističke nauke omogući duh poezije (što je i sâm Dučić istakao, govoreći o tome u već citiranom članku o Sili Pridomu), — ona je ne samo nereligiozna, već je samom svojom konstitucijom antireligiozna, i utoliko više stvar »stila«, »forme«, organizacije, poretka.]

apsurdumi i anomalije«, ali i kroz najdublje uverenje i drugih pesnika, sve i kada ova »logika i harmonija« znače za njih logiku kosmičkog zla (za Pandurovića) ili logiku jedne vasione zatvorene kao kazamat, i u kojoj vlada bezmerna čamotinja (za Rakića). Ovu naivnu ideju o životu, u kome nema apsurduma i anomalija (jer ima logike i harmonije) može da kaže samo nenaivan duh: onaj koji nije rođen za čuda onako kako nije rođen za anomalije i apsurde. Sposobnost za čudo postoji tamo gde postoji sposobnost za apsurd i »anomaliju«: čudo je, suštinom svojom, i apsurd i anomalija; sposobnost za čudo ne postoji tamo gde postoji sposobnost za red i poredak, kao što ne postoji ni tamo gde se odbija svako iskušenje u svetu, predavanjem svojoj svesno negovanoj iluziji (čudo je uvek *čudo u svetu,* ili čudo sveta, čudo rođeno u preseku naše svesti i volje sa svetom, — *samo put prema svetu je put ka čudu),* i kao što ta sposobnost pogotovo ne postoji tamo gde postoji svemoć simetrije: nemoguće je pripadati simetriji, na Dučićev način, kao prostoj podudarnosti svega sa svačim, i istovremeno pripadati čudu. *Uvek je čudo asimetrično,* stvar odstupanja od pravila i, uopšte, od pravilnosti, od postojećeg reda sveta. Čudo je vera u mogućnost izlaska iz jednoga reda, kada se ne vidi druga, racionalna, mogućnost; čudo je (zaista kao na biblijskoj svadbi u Kani) pretvaranje vode u vino, vera u čudotvornu moć onoga koji to čini, ali i nemirenje s tim da je svet, i u samom svom korenu, u svojoj bazičnoj elementarnosti, nepromenljiv: to je poricanje unutrašnjega reda i poretka ove elementarnosti, za koju se verovalo da na njoj počiva svet. To je vera u mogućnost preobražaja elemenata, u mogućnost metaforičkog stvaranja i u materiji sveta, a ne samo u jeziku. Čudo je dozivanje negacije i negacija sama na delu: hrišćanstvo, kao negacija *jednog* sveta robova i gospodara, koja se pretvorila u apsolutnu negaciju sveta, jeste i negacija onoga što je elementarno, negacija same *materije* i njenoga ustrojstva.

Dučić sa tim duhom negacije kao čudotvorstva nije imao nikakve veze: stvari su njegove u sačuvanoj, i čak skroz neugroženoj elementarnosti. Govoreći o hrišćanskim mitovima, i sopstvenom duhovnom iskustvu sa njima, on se ispovedao: »Ja sam u te mitove najpre poverovao kroz njihovu poeziju, kao što bi savršeniji od mene poverovao kroz svoju veru. Ostali će najpre poverovati kroz ljubav. Srećom, dakle, što će večno biti na zemlji poezije i ljubavi, od kojih je vera i sazdana. Tako ćemo uvek poverovati da u svetim rukama voda postane vinom a kamen hlebom«, ukazujući na to kako su proroci govorili narodu koji je

»verovao samo u čudesa a ne u reči«,[92] ali u njegovim rukama se voda nikad nije pretvorila u vino: u toj savršeno nemetaforičnoj, parnasovski *slikovnoj* poeziji, nema stvarnijeg preobražaja nijedne stvari, a najmanje preobražaja u znaku čuda. Samo vera u čudo, a ne u reči, može biti metaforičarska. Mističar i revolucionar, prorok i dete mogu da budu metaforičari, ali versifikatori nikada. Trezven, uprkos svim svojim htenjima tajne, trezven po zakonima svog kosmosa lišenog apsurda i anomalije, i u čijoj harmoniji se ogleda njegov sopstveni zahtev za skladnošću kao za učtivošću, zahtev *gospodina* koji se univerzalizuje, kao učtiv i »skladan«, sve do kosmičkih razmera,[93] Dučić živi po zakonima reči a ne po zakonima čudesa: učtivost ne zna za čudesa nego za reči, onako kako je, uistinu, »skladna« sa sobom, i sa svetom, i kako je u toj svojoj skladnosti uvek pre svega odbijanje sukoba, i strah od njega, učtivost koje nema bez ovoga straha od sukoba, ali koja je zbog toga osuđena na reči, onako kako, uopšte, »plašljivac nije nikad u sebi, nego uvek napolju, naročito u rečima«,[94] i tim manje u čudu, koje može i sklad da nađe, ali samo u sukobu sa svetom, i kroz taj sukob. Tamo gde nema apsurda (jer ima ovoga savršenog sklada koji sve obuhvata) ima reči a ne čuda: potrebna je sposobnost za anomaliju i apsurd, sposobnost koja se nalazi u očajanju, jer se apsurd ne može hteti već se može *samo kao nehten naći* (a putem ka smislu, koji se jedino može hteti): da bi reč postala stvar, u duhu, potrebna je istinska naivnost koja je jedino sposobna za čudo nad čudima: da reč ne bude reč nego stvar. Traženje boga je ovde uzaludno traženje reči o njemu, ili traženje njegove *definicije,* a himnopojačko psalmodijanje bogu, do koga će doći tek u poznijim pesmama Dučićevim, odjeknuće iz sloma tog napora da se nađe definicija boga, ali će taj napor, samim tim, i tu da se produžava, neprestano (tako da je dobar deo njegove religijske poezije, iz *Lirike,* ovakvo gonetanje o bogu, njegovim svojstvima i njegovome liku): u lirskom zvuku *Lirike* ima jedne pomirenosti, pa mestimično i smirenosti, ali ta pomirenost pamti slom napora ovakvoga definisanja: to je možda, uistinu, »sreća našeg srca«

[92] *Gradovi i himere: Pismo iz Palestine.*

[93] »Lepa je dubrovačka reč ‚skladnost', koja treba da znači učtivost. A skladnost bi prirodno značila i harmoniju. Odista, polazeći od ovakvog tumačenja, učtivost bi bila neosporno jedan izraz harmonije u čovekovoj prirodi« *(Jutra sa Leutara: O uljudnosti).*

[94] *Jutra sa Leutara: O sujeti.*

koja počinje tamo gde počinje »kob našega uma«. Bog Dučićev, kada se oslobodi jevtine hartije teološke banalnosti u koju je umotan, počinje tamo gde počinje ova »kob našeg uma«, kao sama ta kob, i prihvatljiv je za Dučića isključivo onoliko koliko je za njega prihvatljiva ta kob. Onaj jaz između boga i čoveka, koji je u smrti i nepravdi, tek tu može, za Dučića, da bude savladan: smrt i nepravda, koji su nepomirljivi sa *idejom* o bogu kao savršenstvu, jesu *zla* bez kojih nema unutrašnje antitetičnosti, ili paradoksalnosti, ovoga boga kao apsolutne istine. Ako je takav bog uopšte neki kosmogonijski princip, onda je on *princip nemogućnosti ma kakvog principa,* ili princip svejedinstva boga kao onoga koji objedinjuje sve principe, a u prvome redu one koje ljudski pojam, intelektualni i moralni, ne može objediniti. Potrebno je odreći se osećanja pravde i nepravde, koje Dučić smatra »sitnim«, da bi se stiglo do boga, i potrebno je izaći iz sfere »malih ljudskih sudbina«, pravcem ka prostorima u kojima su bića koja ništa »ne mole i ne očekuju«, pa da se nađe bog:[95] bog počinje tamo gde prestaje pravda i nepravda, molba i očekivanje, ali što ne znači ništa drugo nego da bog počinje tamo gde prestaje čovek koji jeste i ostaje i pravda i nepravda, i molba i očekivanje. Tvrdeći kako »sve inače u prirodi uverava o egzistenciji božjoj«, a da samo »protivurečnosti u ljudskoj sudbini vode u sumnju i ateizam«,[96] ovaj zakleti paradoksalist potvrđivao je, svojim pokušajem da dođe do svoga lirskoga opštenja sa bogom, upravo tog boga koga nema »u prirodi« nego u »ljudskoj sudbini« prožetoj protivurečnostima: njegova religijska lirika ide, takođe, linijama sumnje, a njegov bog, u svojoj beskonačnosti, javlja se kao i svaka druga njegova beskonačnost: kao beskonačnost onoga što je *iznad* uma, s tim što je on apsolutna istina jer je apsolutna paradoksalnost. Bog je svudprisutan jedino kao ovako paradoksalan, i jedino se paradoksalnošću iskazuje kroz čoveka: paradoksalnost, to je (za Dučića) objava božanskog u čoveku. Čoveka je bog »posejao« upravo zato što je

[95] U potpunom protivurečju sa onim što je govorio o *jazu* između boga i čoveka i o »čudnoj ideji hrišćanstva«, i, čak, u pokajničkom odricanju od toga: »Lepota i veličina hrišćanstva postoje odista samo za one koji Boga vide van malih ljudskih sudbina, i koji ništa ne mole i ne očekuju. Ateizam ne može doći do jednog velikog uverenja i jedne ideje o životu, nego samo do jednog sitnog čovekovog osećanja o pravdi i nepravdi; zato što bog ne kažnjava samo krivce nego upropašćava i pravednike« *(Gradovi i himere: Prvo pismo iz Grčke).*

[96] U istom tekstu.

čovek paradoksalan: božansko poreklo čovekovo ogleda se u njegovoj paradoksalnosti:

Gospod me seja celo vreme,
I svud sam reč i znamen —
U belom hlebu prvo seme,
U tvrđavama prvi kamen.

I prvi poljub zaljubljenih,
I nož u ruci haramije,
I molitva iz srca smernih,
I san na pesku gladne zmije

(Pesma, 1932).[97] Tek na smrti moralnog principa (ili moralnog izbora), rađa se, i zasniva, religijski princip kao princip apsolutne istine koja (i prvi poljub zaljubljenih, i nož u ruci haramije, i molitva i zmija) nije i ne može biti moralna istina koja je istina izbora, a ne totalnosti: prihvatiti totalnu istinu znači odbiti istinu moralnu; to znači prihvatiti moralnu ravnodušnost. Beskonačnost Dučićeva, i univerzalizam njegov, koji se rađa u toj beskonačnosti, uvek je zasnovan na ovoj moralnoj ravnodušnosti: i onda kada je to ravnodušnost njegovoga estetizma, i onda kad je to ravnodušnost njegovog religijskog stava. Boga nema tamo gde ima izbora (moralnog stava), tamo gde je sâm Dučić pisao: »Hrišćanstvo je imalo čudnu ideju da izmiri dve protivurečnosti: kako istovremeno postoji i Bog koji je svemoćan, i zlo koje satire ljude. Da bi opravdalo Boga, tvrdilo je da zlo postoji na svetu samo zato da bi se mogli staviti na iskušenje dobri i zli ljudi, kako bi zatim nagrada postojala za jedne, a kazna za druge. Ovo je možda jedino tumačenje hrišćansko koje nije uspelo da unese nimalo svetlosti u jedan svoj krupan problem«.[98] Dučić nije, u doba *Lirike,* ni najmanje prihvatio ovu »čudnu ideju« hrišćanstva, niti je i pokušao da učini to, već je ovu paradoksalnost samo još više produbljivao, dovodeći svoj paradoksalizam do krajnjih njegovih konsekvencija, ali tako što ta paradoksalnost za njega više nije bila paradoksalnost hrišćanstva, nego paradoksalnost boga kao apsolutne (vrhovno paradoksalne) istine, one koja je, isključivo, za njega univerzum i

[97] *Lirika*

[98] *Blago cara Radovana: I. O Sreći.*

postojanje. Bog je svuda, i u svakoj stvari, taj bog uvek *nejednak* i uvek drugačiji, bog koji se iskazuje u savršeno protivurečnim vidovima i čija jedina mogućna predstava je u predstavi o apsolutno protivurečnom, ali predstava koja nije nikakva predstava, već je upravo samo poricanje predstave, kao u Dučićevoj *Lirici* koja je uzaludno traženje predstave o bogu i u kojoj se bog objavljuje duhu kao ono što je apsolutno jer je bez predstave, ta apsolutna istina kao uvek ista apsolutna paradoksalnost.[99] Bog je molitva-zmija, ili poljubac-nož, hleb-kamen, bog koji se iskazuje *kontrastom,* tako da je Dučićeva religijska lirika, posvećena bogu kao vrhovnoj paradoksalnosti, lirika sa vrhovnim posvećivanjem ekspresije kontrastu, i to kontrastu oštro izvučenih linija, a zasnovanom na krajnjoj pojednostavljenosti protivurečnih elemenata: svedenost izraza, kojom se odlikuje Dučićeva *Lirika,* i koja ostavlja utisak izvesnoga smirenja, u poznoj zrelosti i kajanju ovoga negdašnjeg artiste-zavojevača, koji je pisao sonete »kao od šale«, s lakoćom, dubrovačkim gospama na lepeze, dobrim delom je i od ovoga oštrog i u osnovi primitivnog kontrastiranja, koje doziva *elementarnost* u bojama isto koliko i u pojmovima, i koja upravo tom elementarnošću izaziva ovaj utisak vraćanja bitnome, prvorodnom i rodonačelnom, tamo gde je sve »čisto«, sve jasno u svojim razlikama: noć i dan, zmija i molitva, dobro i zlo. Bog *Lirike* je bog kontrasta: nevidljiv za oči i za um, on u svojoj paradoksalnosti može da se iskazuje samo ovom kontrastnošću: posle *pitanja* o bogu (iskazanih neposredno njemu), na putu ka osvedočenju o nemogućnosti odgovora (definicije), počinje redovno ovo kontrastiranje, ovo slikanje protivurečnim kvalitetima, što vodi pojačanom utisku nijansiranja i utisku *plastičnosti.* Doživljaj prisustva boga je

[99] Tako se, uostalom, i dešava da se izgubi gotovo svaka razlika između njegove vizije boga i njegove vizije žene: i žena je, u najbitnijem njegovom doživljaju, u pesmi, pre svega ova apsolutna istina kao apsolutna paradoksalnost. Reči koje on njoj upućuje: »Ti si princip koji i ruši i gradi, / Duh božji u svakoj i struni i crti; / I vetar što huči na obali gladi, / I njiva što plodi u predelu smrti. / — / Neprekidni izvor ponosa i stida, / I večno bespuće kud se zakorača; / Ti si očarano oko svega vida, / I venac masline i držalje maća« *(Pesme Ženi, III; Sabrana dela, II)* sasvim je mogao, uz neznatne ispravke, da uputi i svom bogu: i u *Lirici* je igra na kartu ove antitetičnosti oštro zategnute osnovna igra. U njoj sve gubi svoj lik, i svoju osobenost, i *sve može svemu da sliči pošto sve što je za njega istina jeste u ovom neprestanom smenjivanju paradoksa, uvek na isti način.* Otud je, u njegovom doživljaju, žena *božanska,* ali otud i *bog kao da ima u sebi nešto od njegove žene,* iz vrhunske epohe estetizma.

doživljaj sopstvenog pripadništva njegovom nedeljivom univerzumu, koji je paradoksalan univerzum molitve i zmije, i koji se zbog toga svuda potvrđuje: svet je nedeljiv, neporečno jedinstven jer nema više izbora, jer se hoće postojanje kao takvo, pa se zbog toga u samom postojanju vidi nešto univerzalno-božansko po sebi: za napore uma (za napor intelektualni, ali i za napor moralni) nema jedinstvenog sveta. Univerzalizam, to je svetlo-mračni cvet, crna svetlost koja raste iz smrti izbora i opredeljenja, jer se prihvata *sve,* i u tome sveopštem prihvatanju u *svačemu* može da se oseti emanacija i vidi manifestacija univerzalnog koje nije ništa drugo nego poreknuti izbor:

Ima i na tlu očajnome
Uvek kap božja koja kapi,
I krvoždni krik Salome,
I jedan prorok koji vapi.

Nigde ni pustoš nije sama,
Svud srce ljudsko sebe seje,
Svud se useli ljudska čama —
Sve se na našoj krvi greje

(Pustinja).[100] To, da *nigde ni pustoš nije sama,* mogućno je samo ako se i »krvoždni krik Salome« ili »čama« prihvate kao izraz

[100] Pesma *Pustinja* objavljena je prvi put u *Vremenu,* 1932 (XII, 3711), ali u verziji koja se razlikuje od konačne verzije u knjizi *Lirika* (v. *Sabrana djela* J. Dučića, knj. I: *Pesme, Napomene* M. Selimovića), u kojoj su promenjene četvrta i peta strofa. One su glasile: »Svud srce ljudsko sebe seje; / *Gradove patnje digne čama;* / Sve se na našoj krvi greje; / Ni pustoš nigde nije sama. /—/ Useli srce sebe samo / U svaki ponor koji zjapi — / Da svugde za nov bol saznamo, / I novi prorok da zavapi«. Razlika je bitna. Ona pruža mogućnost za uvid u Dučićevu osnovnu orijentaciju u ovo vreme. Peta strofa nove verzije nastala je novim redosledom stihova četvrte strofe, i to tako što je njen završni stih, koji je imao sintetičko značenje poente, i čija snaga je nesumnjivo najveća, istaknut na početak četvrte strofe, kao prvi, a što je umesto stiha: »Gradove patnje digne čama« napisan stih neuporedivo manje dubine i izrazitosti: »svud se useli ljudska čama«, koji je sasvim *apstraktan,* sa onim uvodnim »svud« kroz koje se prostor i vizija razvejavaju, nepovratno. Teško je, međutim, poverovati da je Dučić prosto previdео izrazitost stiha koji je odbacio, u ime ovog stiha čiste apstrakcije: on ga je, verovatnije, *žrtvovao,* i to zbog čistote centralne ideje, — da ni pustinja nigde nije sama (da nema pustinje), — koja se, u četvrtoj i petoj strofi verzije iz *Vremena,* javlja nečisto, ili se čak i sasvim gubi: u toj, prvoj verziji, naglasak je

postojanja, a ne kao njegovo poricanje, što je mogućno samo u iluzionizmu, u duhu za koji krv nije krv i koji zbog toga i može da dođe do ove božanske univerzalnosti postojanja kao takvog (postojanja po sebi), jer je s onu stranu svake stvarnosti, i svakog izbora koji je uvek tamo gde je stvarnost, i koji, najzad, i pristaje na kliše kao što je »krvoždna Saloma« jer je mogućnost klišea ravna nemogućnosti izbora.[101]

na bolu koji se neprestano obnavlja, time što svuda »useli srce sebe samo«, i na gradovima koje diže čama, na ideji o ovome nemarstvu, u svetu i duhu, što ide iz bola srca. Ta ideja podrazumeva poricanje pustoši, ali kroz ovo naglašeno isticanje momenta bola i patnje; Dučić, međutim, hteo je poricanje pustinje u prvom redu, a tek onda ideju patnje, i to samo kao sredstvo za ovo poricanje pustinje. Ideja patnje, i čama, ne sme biti u prvome planu: otuda on čini ovu žrtvu, odbacujući ne samo jedan nesumnjivo dobar stih (iz koga bi Momčilo Nastasijević, jezičkim radom, mogao da napiše još jednu pesmu za svoj ciklus *Reči u kamenu*), nego i mogućnosti za njegovo razlistavanje u druge stihove. Njemu je do čistote ideje. On bi da, kroz pesmu, ovlada idejom, a odbija da pesma ovlada njime, stvarajući ideju; u stvari, to je pesnik koji hoće da sâm stvori ideju, a ne i da pesma, kroz njega, tu ideju stvori: ne samo što poriče volju sveta, u ime svoje volje, već kao da ovako poriče i volju pesme; ovo poricanje volje pesme je, međutim, put u apstrakciju ili put u apstrahovanje sopstvenog jezika. Na ovakvim primerima, iz Dučićevog iskustva, čini se više no igde opravdanom slutnja: da je svako osporavanje volje izvan našeg Ja put u apstrahovanje samoga tog Ja; nemogućno je apstrahovati, poricanjem, volju *drugog* a ne apstrahovati sopstveno Ja. I to pred pesmom isto kao i pred svetom, ili čak istovremeno: poricanje volje sveta je, neumitno, i poricanje volje pesme, koja je takođe jedan *svet*, sa svojim unutrašnjim zakonitostima i putevima. Racionalizam tu ne mora biti, i nije, uvek prevashodan, već je on najčešće posledica ovoga poricanja volje sveta: izraz želje da se svet »uredi« po svojoj logici, ali i izraz ovoga poricanja njegove volje kao puta u sopstvenu apstraktnost u kojoj se metaforički pesnički jezik zamenjuje jezikom ideja (ili, tačnije, versifikovanjem ideja). Ponovo: metafora je stvar učešća u svetu; ideja je, kad je svevlasna, stvar ostajanja izvan sveta (o kome se, kao nečemu spoljnjem, što se ne produžava kroz nas, *ima ideju*).

[101] Pitanje Dučićeve lektire, koje je često postavljano i raspravljano u srpskoj kritici, ovde se upravo ukazuje kao sasvim drugorazredno. Lektira tu nije od prvorazrednog značaja, već samo ovo odsustvo izbora koje vodi izveštačenosti, bez obzira da li Dučić svoj pesnički ideal vidi u Alberu Samenu ili Bodleru. On je izveštačenost našao putevima svog odbijanja izbora, u načelu, a ne rđavim izborom lektire. Izveštačenost je, u osnovi, egzistencijalni fenomen a ne fenomen lektire: nju ne može nikakva lektira (nikakav Bodler) da uništi, već ona čini izveštačenim i Bodlera. Uostalom, i sama lektira Dučićeva nije stvar *njegovog* izbora. To je stvar nove građanske klase, u prvom redu *Srpskog književnog glasnika:* Verlen, Alber Samen, Žan Rišpen, a zatim Sili Pridom, Mise, Lekont de Lil, Heredija su pesnici koje, istina, *Srpski književni glasnik* ne otkriva uvek prvi, ali oni se pojavljuju na njegovim stranicama već od početka veka, a Bogdan Popović prevodio je Sili Pridoma, za koga je Dučić posebno vezan,

Izveštačenost Dučićeve lirike, koja je moćno prisutna i tamo gde, inače, ima duha istinske ljudskosti, jeste kob ovoga stava iluzionizma kao stava van-svetske i van-egzistencijalne lepote, koja ne može biti ništa drugo nego apriorna lepota, ali koja je, svojom nemogućnošću, *knjiška* lepota, pa i lepota nedvosmislenog kiča, a pre svega jedna *simetrična lepota*. U njegovoj poeziji sve je u znaku simetrije, a ne harmonije. Dučić, koji je hteo (sledujući u tome parnasovce, ali i simboliste) obnovu grčke harmonije, kao jedino apsolutne lepote,[102] nalazio je u svojoj himeričnoj, individualističko-iluzionističkoj, van-svetskoj i protiv-svetskoj lepoti samo simetriju, a ne i harmoniju, a taj simetrizam njegov (koji se izražava strukturom njegove misli, čija paradoksalnost je uvek pojednostavljeno, i simetrično,

već 1901 (Pridoma prevode još Stevan Luković, Milan Grol, Miodrag Ibrovac, Katarina Bogdanović, a posebna zbirka njegovih pesama izlazi u Parāčinu, 1919 — zbirka o kojoj je i Dučić napisao kratak prikaz), kao što je Bogdan Popović prevodio i »Samenovu *Infantkinju* (‚Moja je duša infantkinja u svečanoj rizi'), dovodeći — prvi — tog ‚salonca' u naše atare, a nešto kasnije i *Kraljicu bala* Sili Pridoma« (Dragiša Vitošević, *Srpski književni glasnik, II; Književna istorija*, 1969, II, 6). Istina, *Glasnik* ne voli Bodlera i Remboa; Bodlera on objavljuje prvi put tek 1912 (pesma *Albatros*, dve godine ranije objavljena u *Štampi*), a Remboa (tri pesme) 1911, ali »značajno je da je Bodler tada kod nas između 1903 (kada se prvi put javlja u *Novoj Iskri*) i 1914, jedan od najomiljenijih i najviše prevođenih pesnika (u valjda svim časopisima i listovima); i možda najuticajniji«. Remboa, opet, *Srpski književni glasnik* objavljuje »ne samo posle beogradskih listova: *Štampe, Nedelje* i *Novog vremena*, već i posle — *Cetinjskog vjesnika*!« (Vitošević, u istom tekstu). Heredija, kome Dučić takođe duguje mnogo, je pesnik Bogdana Popovića, a Viktor Igo, čija retorika se oseća ne jednom kod Dučića, — posebno u njegovom ciklusu *Moja otadžbina*, skroz deklamatorsko-patetičnom, u kome je Srbiji, kao imperijalnoj sili, uzvikivao 1917: *Ave Serbia!*, — takođe je pesnik izvanredne popularnosti. Lektira Dučićeva je lektira *Srpskog književnog glasnika*, pa i kasniji njegov stav prema simbolistima potpuna je kopija *Glasnikovog* stava. To potvrđuje da Dučić pripada krugu oko *Srpskog književnog glasnika*, i da je on, u jednom doslovnijem smislu reči, pesnik Bogdana Popovića (pesnik na koga B. Popović nije čekao, već na koga je i neposredno uticao), — s tim što će, u stvari Bodlerove poezije, biti bliži opštem raspoloženju, — ali to potvrđuje, nedvosmisleno, da *njegov izbor lektire nije bio njegov*. Stav neizabiranja je tu u osnovi svega, a kič, do koga je dolazio Dučić, jeste *ta neizabrana lepota*, uvek ista njegova »krvoždna Saloma«, taj cvet najranije lektire njegovog naraštaja, cvet koji će preživeti potope ratova, revolucije i potrese da se objavi tu, 1932, — taj kič koji je tamo gde nema krvi (ili gde nema izbora, koji je, u izvesnom smislu, neumitno »krvav izbor« i izbor krvi): *jedino krv može da nas spase od kiča*.

[102] »Lepo, to je ipak ono staro grčko lepo« *(Blago cara Radovana: VI. O Pesniku)*.

bipolarna, njegovoga metra u dvanaestercu, njegove strofe i njegove rime prvenstveno obeležene jakom sklonošću ka poludarnosti) upravo je delo nemogućnosti ove harmonije, delo nemogućnosti izmirenja dučićevskog iluzionizma i harmonije. Proporcije nisu u stvarima, i kao jemstvo veze između čoveka i stvari, onaj princip sklada koji svet sjedinjuje, u nerazorivo jedinstvo, sa čovekom, kao u grčkoj lepoti, nego su proporcije u našoj žudnji za njima, u našoj iluziji, bez ikakve veze sa svetom. Svet Dučićev je svet bez proporcija, svet straha i rugobnosti, svet mržnje, nesigurnosti: malo je koji drugi pesnik rekao tako teških reči o prirodi čovekovoj, prožetoj strahom i mržnjom, kao što je to učinio ovaj pesnik;[103] ali on, svejedno, i protivno tome svetu, hoće grčku harmoniju. Harmonija njegova, zbog toga, nije delo živog odnosa sa svetom, sklad koji se istovremeno otkriva u stvarima i duhu, i koji je zbog toga u svojoj suštini sklad čoveka i sveta, već je to sklad kao iluzija, sklad aprioran, protivstavljen živom iskustvu egzistencije. To je artificijelan sklad, ili simetrija kao degradirana (onemogućena) harmonija. Taj sklad usred neskladnog sveta i bez obzira na njega, nije transformacija

[103] Ludilo je prirodno stanje čovekovo. »Čovek je po instinktu lud« *(Jutra sa Leutara: O mirnoći),* i »sve je na svetu iskovano u ognju strasti, a to znači u ludilu« (u istoj knjizi, poglavlje *O strahu).* To je, opet, zato što je »čoveku (. . .) uroñeno jedno jedino osećanje, a to je strah od života«. Strah je izvor svih zala. (Premda, to može da bude i *mašta* koju Dučić u istome tekstu vidi kao praosnovu straha, uprkos tome što tvrdi da je on čoveku *»uroñeno* osećanje«: »Strah je, inače, uglavnom proizvod čovekove mašte koja je uvek jedno bolesno stanje duha«.) Tu su koreni nerazumnosti, u prvome redu mržnje, koja je uvek mržnja na ono što je drugačije, jer »ljudi mrze ne samo onog koji je od njih bolji ili gori, nego još više onog koji je od njih drukčiji: što znači da mržnji nema kraja«, odnosno »što znači« da postoje »mržnje rasne«, kao kod životinja: »Ima među ljudima i mržnja koje su rasne, kao što su mržnje rasne kod izvesnih životinja. (. . .) Ovakvi instinkti uroñene nesnošljivosti ili ljubavi žive i među ljudima, ako ne raznih rasa, a ono nekih rasnih unutrašnjih konstrukcija. Među ovima, nikakav sporazum i dodir, protivan raznim instinktima, nije moguć u životu« *(Jutra sa Leutara: O mirnoći).* U prilog ovim »rasnim mržnjama«, on je napisao čitave serije krajnje reakcionarnih i krajnje nacionalističkih članaka, za vreme poslednjeg rata, 1942, u Americi, u *Amerikanskom Srbobranu* (ovi članci izlazili su pod jedinstvenim naslovom *Radi pravilnije orijentacije,* i objavljeni su zatim u tri brošure), a takoñe i u knjizi *Jutra sa Leutara* [na primer: »Kod Srbina pravog rasnog tipa, moć gnušanja se odista pretvara u fizičko stradanje. Međutim, znam jedan susedni narod koji se ničeg ne stidi (Bugari), i drugog koji se ničeg ne gadi (Hrvati), kao što znam Srbe koji se ničeg ne boje«; ovo je izostavljeno, sa drugim sličnim mestima, u izdanju *Jutra sa Leutara* u okviru *Sabranih djela,* ali je uneto u *Napomene,* u knjizi šestoj].

nesklada i haosa, niti je otet poniženjima i užasima svetske egzistencije, kojih je Dučic bio svestan, već je *konstruisan* nezavisno od njih, i bez ikakvog odnosa sa njima. Dučić je hteo da, kao čovek, zna za užas, ali da ga kao pesnik potpuno zaboravi.[104] Sklad zbog toga je ovde stvar lične njegove konstrukcije: njega konstruiše sâm pesnik Dučić, nezavisno od Dučićevog iskustva, i nezavisno od sveta koji se produžava kroz to iskustvo, i zato je taj sklad ova simetrija a ne harmonija, ili *simetrija kao apriorna harmonija,* ona koja stvara svoje proporcije slobodno od živog iskustva u svetu, i to nužno kao stvar versifikatorske veštine, stavljene u službu odreñenom cilju, u prvome redu cilju ove harmonije kao iluzije, ili harmonije u iluziji koja, međutim, ne može da bude ništa drugo nego ova simetrija kao iluzorna harmonija i kao vraćanje svesti o njenoj iluzornosti. Individualizam ne zna za harmoniju nego samo za simetriju, onako kako ne zna (i neće da zna) za svet, i za saradnju sa njim. Ignorišući svet, u ime iluzionizma, on harmoniju degradira na simetriju. Otuda se harmonija ovde traži isključivo od poretka reči, i otuda je ova simetrija umesto

[104] »Postoji komedija ljudi i komedija života« i zato je potrebno »ne uzimati odveć ozbiljno čak ni jedan veliki deo samih ozbiljnih stvari i potpuno ozbiljnih ljudi« *(Jutra sa Leutara: O karakteru),* i potrebno je ćutati o nesreći, jer »nesreća nam izgleda mnogo manja kad o njoj ćutimo nego kad govorimo«, kao što »užasi i nesreće postanu jedinim delom naše sudbine samo ako se u njih naročito udubljujemo« *(Blago cara Radovana: I. O Sreći).* Otuda je njegov ideal kulture (i savršeno saglasno njegovom estetizmu kao sistematski negovanom iluzionizmu i »utopizmu«) *tipični buržoaski ideal kulture kao sile i sredstva represije i autorepresije, uzdignute do mudrosti,* one kulture kakvom je on zamišljao francusku kulturu, uza sve ograde koje je, inače, u različitim prilikama isticao: »Veliki deo francuske umetnosti i francuske književnosti većma je stvar finog ukusa nego duboke inspiracije. Za jedno umetničko delo francusko ponekad je dovoljno samo blistava reč, lepa slika, neočekivana dosetka, brza kombinacija, laka scena, i zatim dosta paradoksa i puno kalambura. Za njih književnost nije udubljivanje u velike kobi i mračne sudbine, kao što je kod mladih Rusa, ili kao što je bilo kod starih atinskih tragičara, nego mudra lektira i radosna zabava. (. . .) Nikad kliničko tipovi kao Raskoljnikov i Karamazov neće biti razumljeni u ovom narodu koji o životu ima dobro mišljenje. (. . .) Ima na zemlji mnogo užasa, ali ne treba od tog praviti glavni motiv književnosti; a ima i u Francuskoj dosta nesreće, i toliko isto nesrećnih, ali se mizerija ne smatra osnovni princip ljudske sudbine. Ima svugde u svetu manje bogatih nego ubogih, ali ni svi bogati nisu srećni, niti se svi ubogi osećaju nesrećnim. (. . .) Jer je Francuz pre svega mudrac, i neće svojom literaturom da pravi od zla gore« *(Gradovi i himere: Pismo iz Francuske).*

harmonije nužno versifikatorska.[105] Stihotvorstvo umesto poezije, to je kod Dučića simetrija umesto harmonije.[106]

[105] Njegovo poverenje u metriku, kao u »veliku čovekovu sudbinu«, dolazi pre svega od ovoga *znanja cilja*. Čovek metrike, to je *ovde* čovek cilja: čovek one »centralne ideje filosofske i moralne«, koja je jemstvo sreće, jer spasava od zalutalosti u besciljnosti, i koja zahteva, u govoru, sve vidove apriornosti: od stila, shvaćenog kao umeće pretvaranja misli u sliku, uz obilje aforizama i sa obaveznim »poentiranjem«, do ove svevlasne metrike. Otuda, on će ideju o modernoj umetnosti koja je, po njemu, zalutala u bespuću vremena, da tumači ovim odsustvom objedinjavajuće ideje, kao tog objedinjavajućeg cilja (ili uzroka), povezujući upravo to tumačenje sa idealom da se obnovi grčka harmonija, kao jemstvo lepote nad lepotama, i sa idealom metrike, sa željom da se bude, uvek, »korektan metričar«. Moderna umetnost »možda (. . .) luta zato što je svet ostao bez svoje centralne ideje filozofske i moralne, rasejan, razoren, anarhičan, zaraćen, i možda na ivici propasti. Današnja umetnost očevidno stoji na bespuću jednog čovečanstva koje je izgubilo svu snagu da u nešto veruje onako kao što je pre verovala u Boga« *(Blago cara Radovana: VI. O Pesniku)*. Ako »bez nove filozofije nema nove umetnosti«, onda novo doba, koje (po njegovom uverenju) nije došlo do novoga stava u filosofiji, ne može ni da dâ novu umetnost: »nisu kapitalistički ratovi, kao ovaj 1914, u stanju da urede regeneracijom ljudske misli i srca, nego naprotiv«; rat nije filosofija, i zbog toga on ne može biti inicijacija ni zasnova, svim potresima koje je izazvao u čovečanskom duhu i čovečanskoj duši, nikakve nove umetnosti. (To odgovara njegovom odbacivanju očajanja kao nečeg što je neplodno, i prosto je samo »fantazija bolesnih«, zato što nije — »uverenje«: puteve krči religija, ili bar filosofija, sve ono što jeste neko »uverenje«, a ovo »uverenje« je nešto slobodno, stvar čistog duha koji nema nikakve veze sa nesrećom i sa očajanjem, onako kako ovaj duh nema nikakve veze sa svetom. U govoru održanom na izložbi M. Milunovića i S. Stojanovića, 1922 *(Dva nova umetnika; Politika*, 6. XI 1922, XVIII, 5222; *Staza pored puta)*, u kome je varirao, ali i prepisao neke svoje ideje iz teksta o pesniku, u knjizi *Blago cara Radovana*, on je to i doslovce rekao: »Ne verujem da je rat, pa ma bio i najveći, izmenio išta u nama odista bitno. To može samo jedna nova koncepcija o životu i smrti, a to znači nova religija, nova mistika, ili bar nova filosofija«. Vrhovno je, za njega, još uvek grčko *miden agan*, ta »uzvišena deviza grčke misli«, koja znači u glavnom »ne uzbuđuj se!«, i najviši je uzor i Mikel-Anđelovoj reči: »Ne budite me; govorite tiho!«, ali u verziji duha koji je, kroz *Srpski književni glasnik*, do 1914, i kroz Bogdana Popovića, tražio »Obuzdavajte svoja osećanja«, savršeno *vladanje* sobom, u savršenom vladanju svetom. Ali upravo zbog toga što je ta *nova* umetnost nemoguća, jer nema nove religije, mistike »ili bar filosofije«, njemu se pričinjavalo da, u svetu koji je »rasejan, razoren, anarhičan, zaraćen«, i potpuno nezavisno od tog sveta (i od osećanja nesreće koje, u tom svetu, i dalje je za njega »fantazija bolesnih«), ostaju da važe i dalje stari ideali umetnosti, i to isključivo grčki, i da je, samim tim, usred toga i takvog »anarhičnog« sveta moguće biti ne samo ovaj harmoničar, po uzoru na stare Grke, već i ovaj »korektan metričar«, pa se on zbog toga, kao u malom čudu ali ne i bez izvesne gorčine, pitao gde se izgubila negdašnja (grčka) gordost na metriku: »Pindar, koji je imao svoj tron u Apolonovom hramu u Delfima, da sa njega čita svoje stihove, kaže Hieronu, tiranu u Sirakuzi: ‚Kneže, ja se razumem samo u metrici'. Ko bi hteo među današnjim umetnicima da istakne da je *znanje metrike jedna velika čovekova sudbina;* i ko bi od nas smatrao za dovoljnu gordost da bude samo jedan korektan metričar« (sve u istom tekstu *O Pesniku)*. Ako je ova gordost »korektnog metričara« do 1914. značila (i kod Dučića, ali i kod Rakića, pa donekle i kod Pandurovića) pokušaj stvaranja gospodske »gordosti«, u vreme pune ekspanzije srpskoga građanina ka svome zrelom, i doslednom, duhovnom i moralnom buržoaskom definisanju (pokušaj neodvojiv od tog definisanja, i kao takav nesumnjiva i značajna *istorijska* činjenica), posle 1918, u svetu »rasejanom, razorenom, anarhičnom«, ona znači jednu organizovanu, savršeno sebe svesnu retrogradnost, nedvosmislenu i duboki konzervativizam koji se ne javlja (kao do 1914) *kao jedna mogućnost* među ostalim istorijskim mogućnostima, već koji je duboko *protiv-istorijski* i, dosledno, van-istorijski, onako kako je to i sâm ovaj korektan metričar u epohi koja, ni po kojim osnovama, nije mogla da ponovi grčki ideal apsolutne lepote. Otuda će, uostalom, i sâm Dučić, posle 1918, da se radikalno odrekne osnovnih oblika svog estetizma (koji se *kolebaju* kod njega već u pesmama iz 1914. godine) i da se uputi, iz godine u godinu sve odlučnije, *religijskoj* inspiraciji. Ta religijska inspiracija kod njega je nemogućnost produžavanja ekskluzivne estetske inspiracije, iz njegove poezije do 1908, ali i one inspiracije iz poezije od 1908. do 1914, koja znači istovremeno krajnju konsekvenciju te inspiracije, ali i refleksiju, ili svest, o njoj: u pesmi *Krila*, koja je ushićenje apsolutnom svetlošću, kao apsolutnom lepotom, i u pesmama *Nomadi* i *Neprijatelj*, koje su van svake sumnje već stvar ovoga reflektovanja estetskog stava u svesti, taj stav ali i *misao* o tom stavu, neka vrsta intelektualnog objektiviranja subjekta estetizma pa, time, i *odstojanja* koje on tu zauzima prema samom sebi. Religijska inspiracija rođena je u slomu Dučićevog ideala da se ostvari u duhu dekadentne i simbolističke francuske poezije; otuda će on, istom prilikom u kojoj je poricao simbolizam (u tekstu *O Pesniku)*, da objavi: »Oni koji budu došli docnije, možda će se pozivati na Boga, i biće bolje, i svet će im verovati, jer su sve velike umetnosti, postajući u momentima *velikih religioznih kriza*, izišle iz ideje o Bogu. Najlepša pesma jednog pesnika ima uvek *izgled molitve;* i najlepša slika jednog slikara ima izgled *ikone*. Sve su umetnosti oduvek bile u službi religije. Zato je laž u dnu svakog onog pokreta koji ne dolazi iz najdubljih čovekovih izvora vere ili sumnje«. To je, nesumnjivo, pokušaj negacije čitave srpske lirike njegovoga vremena, — ili bar onoga daleko najznačajnijeg njenoga dela, koji se ostvario daleko od svake religiozne krize, — ali to je i nedvosmislen izraz negacije svega što je, kao duboko nereligijsko, i savršeno izvan svake religiozne krize, ovaj ekskluzivni estet, godinama pre toga bio pisac, a ta negacija duboko je nužna u njegovome delu. Pesma Dučićeve religijske inspiracije, koju će on kasnije štampati u svojoj knjizi *Lirika*, zaista teži »izgledu molitve« i, ne manje, »izgledu ikone«: to je delo jednoga bivšeg, nedomašenog, simboliste i principijelno ateističkog parnasovca, čiji kult forme je nespojiv sa kultom boga, koji sada, u totalnoj nemogućnosti daljega svog produžavanja parnasizma i svojih težnji za simbolističkim idealom, traži jedine svoje mogućnosti u ovome »izgledu molitve« i u ovoj pesmi-ikoni. Ma koliko da je ovde religijski stav dat i samim duševnim iskustvom estetizma, kao neumitna njegova unutrašnja negacija (po kojoj će se pustinja ovoga Don Žuana pretvoriti u pustinju samoće, u krik za bogom), taj religijski stav dozvan je i nemogućnošću ekskluzivnog estetskog Dučićevog stava posle 1918. Gospodin, samotvorac, iluzionist, u epohi posle 1918. je nemoguć: on

Otud u Dučićevoj izveštačenosti, u njegovom naporu da dođe do harmonije, tražeći pravu (tačnu) reč za određeni motiv,

ipak ima i nečega tragičnog: duh napadnut izveštačenošću jeste tragičan duh, a tragedija mu je, ovde, upravo tragedija gospodina pesnika, onoga koji je imajući iman, i koji je znajući znan, zarobljenik sopstvenog cilja i sopstvenog znanja, duh kome je uskraćen slobodan pokret i kroz koga se spontano izabiranje života (kao same pesme) daje izvanredno retko, i samo na trenutke, kao u nekim magnovenim časovima krize ovoga gospodina pesnika, tog gospodina koji ostaje, neizlečivo, razdrt između versifikatora i pesnika, između harmonije kojoj teži, i simetrije na koju je osuđen. On je *tragičan duh koji traži harmoniju a nalazi simetriju*, i koji traži, takođe, senku, a nalazi telo, i to u najtežoj, i najsurovijoj, njegovoj fizičnosti. Vlastan nad rečima, on se svojom vlasnošću (u ovome znanju cilja) odvaja od tih reči. Između njega i jezika nema prisnosti, onako kao što prisnosti nema između gospodara i bića svedenih na čistu njegovu funkciju. Ta reč, za koju on hoće da mu bude »izvanredan sluga«, i koja mu je uistinu podređena, jeste neka reč koja je, u svojoj pasivnosti, postala takođe kao stvar. U njoj nema spontanog pokreta, i nema vatre, a još manje tajne. U njoj nema tvoračke volje: to je reč-sredstvo, i reč-objekt, a ne reč-subjekt.

Individualizam njegov tu najdublje, i najneporečnije, protivureči svome sopstvenom idealu: kao volja hipertrofiranog Ja, on hoće Ja pesme kao nekakvog samorodnog i samodovoljnog kosmosa; ali nepomiren sa ma kojom drugom voljom, on je

jedino može biti gospodin koji svoj stav nezavisnosti od drugih ume da nađe u okretanju bogu, i priznavanjem zavisnosti od njega (a ne od drugih). On, koji je nekada bio srećan što je umetnički instinkt jači od instinkta religijskog (pa je tako hrišćanstvo ipak došlo do svoje umetnosti), i koji je optuživao Hrista da je protiv umetnosti jer je protiv bogataštva, sada traži pre svega instinkt religijski, ali ne zato što je verovao da se velika umetnost rađa u *religijskoj krizi* (opet protivno njegovom uverenju »da nema nove umetnosti bez nove religije« — a ne religijske krize, — u navedenom članku *Dva nova umetnika)*, već zbog toga što je njegov »umetnički instinkt«, kao »instinkt« za parnasovski estetizam i za ideale simbolizma, bio u bezizlaznoj krizi, i to ujedno (istovremeno) i onoj opštoj, istorijskoj, i njegovoj najličnijoj. »Religijski instinkt«, kod Dučića, posle 1918, to je nemogućnost ovakvog ekskluzivnog »umetničkog« instinkta, odnosno ovakvog ekskluzivnog umetničkog stava kao jedinog mogućnog (i čak božanskog) životnog stava, ili nemogućnost »znanja metrike« kao »velike čovekove sudbine«.

[106] Ako je čovek volje (ili čovek cilja) onaj koji poseduje sredstva, utoliko je više i njegov duh posedovan tim sredstvima: biti, u poeziji, majstor versifikatorskih sredstava, to znači biti *majstorija* njihova, ili njihovo sredstvo, ali nikada delo harmonije, koja ne trpi vlast i vlasnost: *gde je mesto vlasti nije mesto harmoniji,* nego samo njenom prividu.

nepomiren i sa samotvornom voljom jezika, tako da je osuđen da ovome idealu pesme kao samodovoljnog kosmosa, *uzdignutog iznad sveta,* služi jezikom najrutinskijeg iskustva tog istog sveta koji je, inače, toliko prezirao. Pesnik okrenut tajni, čak simbolističkoj lepoti onoga što nikada nije postojalo, niti će ikada postojati, on je magiju te tajne morao da stvara, i naporno (zanatlijski) *organizuje* rečima rutinskog jezika; pesnik okrenut fikciji, himerama, čija jedina materija bila bi senka, a ne telo, on je morao te svoje himere, nadmaterijalne, i kao vrhovni ideal svog ekstremnog individualističkog idealizma, da kazuje rečima koje kao da su zaboravile, nepovratno izgubile, svoju senku, i čija materijalnost je tvrda, neporozna, i teška u toj svojoj tvrdini kao kamen. Okrenut večnosti, i ubeđen da je kultura (a u prvome redu poezija) stvaranje za večnost, uprkos svemu (tako da je svaka istinska pesma neka vrsta novog eksponata za muzej večnih dela, koja nikakav udes ne može snaći), on je tražio ovu reč-gromadu, tešku i otpornu kao granit, kao mramor, i svakako je u tvrdini i teškoći, u primarnosti njegove reči i ta njegova volja za večnošću, volja koja nije prestajala u njemu da raspaljuje taštinu što sanja da preživi sve i da i posle smrti, kao nekakav neuništivi spomenik od granita, baca senku na sav svet.[107] Ali ta reč-mramor, i kao delo ove taštine, — koja je faraonska i *»akademijska«,* i koja svuda vidi potrebu za gradnju spomenika, ne mireći se sa vremenom, sa promenom, — delo je ovog *hiper-individualizma koji skamenjuje reč.*

Majstor, »zanatlija na teškom poslu ritma i rime«,[108] Dučić je otišao u svome zanatu dalje od ikoga: u njegovoj pesmi, u kojoj ima uvek nečega izrazito *reljefnog,* mramor je uspevao, na trenutke, da dočara senku, i ove teške reči makro-sveta da naslute beskrajnost koja, sva iz bezbroja mikro-svetova, počinje

[107] U svom testamentu, pisanom za vreme čuda i pokora rata, u Americi, on tačno određuje ne samo kako treba da bude sahranjen, već i vrstu i dimenzije svog nadgrobnog kamena: »Odvaja se od sume moga novca trošak za moju sahranu, ako država ne bi želela da me sahrani o svom trošku. Treba me sahraniti u Trebinju, odmah posle smrti, ali nikako u groblju nego na vrh kakvog manjeg brda u okolini, sa velikim granitom iz Jablanice (debeli blok: 60 cm. visok, 1,20 širok, i 2,5 dug), sa jedinim natpisom, urezanim: *‚Jovan Dučić, pesnik'«.* (Živorad Stojković, *Ulica Jovana Dučića,* u knjizi J. Dučić, *Pesme,* izd. *Prosveta.* Beograd, 1968).

[108] »Pesnik nije ni šumski čovek ni kafanski razbibriga, nego kabinetski radnik i učeni zanatlija na teškom poslu ritma i rime« (u ogledu *Milorad J. Mitrović).*

tek negde s onu stranu ovih reči kao što su *ljubav, zloba, smrt.* Deskriptivan liričar (i tom deskriptivnošću *posredan),* slikar u stihu, čiji neki pejzaži, kad se oslobode afektiranosti, kao ovaj posredni govor duše, svakako spadaju među najznačajnija ostvarenja te vrste u srpskoj poeziji, on je uspevao od ove reči svakodnevne rutine, skroz racionalizovane poslovno-efikasnim jezikom »beogradskog stila« *(Srpskog književnog glasnika),* da izvuče maksimum moguće vibrantnosti, i u tome smislu njegovo delo javlja se i kao izraz svojevrsnog artističkog umeća, a ponekad čak i likovanja nad materijalom mramora. Pa ipak, ovo umeće, ta veština: da se od mramora dobije senka, da se u kamenu otkriju oni lako ustalasani, lako uznemireni *velovi,* puni melanholičnog tajanstva, i koje je toliko volela secesija, a koje je ne manje tražio imperativ građanske »otmenosti«, u prvoj svojoj periodi, u času brutalnog njenog izlaska iz seljaštva, to nije samo stvar jedne volje koja se spori s mramorom, pokušavajući da ga ospori u samoj njegovoj prirodi i, pretvarajući ga u nekakav takav, prozirni veo, da likuje nad njim. To je, uza sve ovo likovanje, i uza svu ovu ushićenost sopstvenom veštinom, stvar udesa ovoga duha Dučićevog individualizma, koji je hteo svoje htenje stvari, a ne stvar, ali koji je ovim htenjem htenja ovako hteo stvar: to je ovaj samovlasno-vlasni duh, i to u najčistijem, najprimarnijem njegovom vidu. Dučić, to je istovremeno htenje mramora i senke. To je rastrzanost između mramora i senke, između konačnog i beskonačnog, između krajnjeg racionalizma, koji bi sve da zatvori u aksiom, u aforizam, i ove tajanstvene beskonačnosti, s onu stranu svakog oblika. Upoređivan, na planu likovnih asocijacija, po atmosferi i boji svoje pesme, po njenim estetskim idealima, sa Beklinom, ili, — možda i s više razloga, — s Pivi de Šavanom (koga je i sam spominjao, i čiji secesionistički stilizovani pseudo-klasicistički motivi zaista su mu bili, ukusom kojim zrače, sasvim bliski),[109] on je ipak najbliži *skulptoru Petru Ubavkiću,* onome što je kao i on tražio od mramora veo, sa naglašeno stilizovanim naborima, u snu o ovoj vrhovnoj prozirnosti, ali i kao u svojevrsnoj osuđenosti na mramor, kao u sudbinskoj ukletosti: da živi u mramoru. Nekada slavna njegova vrba, u kojoj je on video vilu koja je ukleta »da postane drvo i da šumi tugu«, skrivena u senku, i daleko od

[109] »Tako se nova poezija simvolista i dekadenata inspiriše unakrsno slikarstvom Pivisa de Ševana i skulpturom Rodenovom« *(Spomenik Vojislavu).*

sveta,[110] to je, najdoslednije i najadekvatnije, sâm Dučić; vilinsko u njemu je tajna i tajnovitost, ona *muzika tišine* koju je on oglašavao (ali koja je završavala samo na ovome izrazu, samo kao »figura» i dosetka stila), to je nekakav najidealniji simbolizam kome je on težio, a ovo »drvo«, to je ovaj njegov »mramor«, te reči-blokovi, te rečenice-poreci, sve red po red i poredak po poredak, s onu stranu svakog kolebanja: to je njegov *parnasizam,* kao kult krajnje racionalističke forme, ili forme kao dela, i ishoda, krajnje racionalizovanog sveta. On je ostao *parnasovac, ali s težnjama ka simbolizmu,* koje nikad nije ostvario, parnasovac koji doživa simbolizam, po najdubljoj prirodi svojoj, ali koji ga neće dozvati, protivurečeći tim idealom simbolizma svom parnasizmu.

Taj simbolizam završavao je u sferi ideje, opšteg usmerenja, u okrenutosti beskonačnom. Još odlučnije, skončavao je on u simbolima sasvim prizemnim, bez ikakvog prenosa, u značenju, bez slojevitosti, i koje su takođe kao *stvari.* Simbolizam je njegov *definisanje ovih simbola,* svojevrsna njihova deskripcija, sve sloj po sloj, njihovo obelodanjivanje, do potpunog iscrpljenja svake tamnosti i svake njene magijske privlačnosti: to su simboli koji se, kao i njegove reči, »objašnjavaju« sami sobom, i u tome su krajnje samodovoljni: ovome simbolu nisu potrebni drugi simboli, da bi tek u sadejstvu sa njima mogao da dođe do svog dubljeg osmišljenja. Nađenog smisla pre rečenice, ovde simboli nemaju *stvarnu* potrebu za rečenicom, jer rečenica Dučićeva nije delo ovog traženja još nenađene simboličke, i, uopšte, jezičke stvarnosti, niti je materija ove simbolike, i otuda ona, u jednome višem smislu, i nije *nužna.* To nije rečenica kao rađanje stvarnosti, već rečenica jedne već dogođene stvarnosti, neka vrsta *prevoda* te stvarnosti na reči. To nije telo duha, nego njegova senka. Njoj je uskraćena svaka *pustolovina rađanja,* i svaka sloboda biranja, u jeziku, između reči, tako da ona, kao ova senka bez tela (kao harmonija bez egzistencije), jeste jedan niz reči, poređanih jedna za drugom, onako kako su, opet, u pesmi, te rečenice-stihovi *složene* u poredak pesme. Degradirana na sredstvo, reč ove rečenice postaje objekt koji kao da se pesniku »sveti« upravo svojom pasivnošću: ona mu dozvoljava da je uobličuje, ponekada sve do »briljantnosti« majstorstva kakvu je, uistinu, uza sve omaške (najčešće zbog rime), srpska poezija retko dostizala pre

[110] U pesmi *Morska vrba* (1903); *Sabrana dela, I: Senke po vodi.*

Dučića; ali dozvoljava mu to onako kako jedna pasivna materija dozvoljava majstoru-draguljaru da je uobličava i glača: u njenome sjaju ima nečega mrtvog, što ostaje na površini, tamo gde su mrtve stvari ili, u najboljem slučaju, gde su stvari sa životom skrivenim u njihovoj najdubljoj unutrašnjosti. To, što je Dučić pomno negovao (i brusio) svoj dvanaesterac, godinama, po uzorima na francuske parnasovce i simboliste, tražeći svoj sopstveni metar, slog i srok, nije samo stvar njegovoga ideala (da se ostvari kao pesnik savršene forme), već je i stvar ovoga moranja, često pod maskom ideala: moranja da se nekako reči, pasivne i nepokretne, i kao *komadi mramora* teške u toj svojoj pasivnosti, s onu stranu svake promene, nekako povežu u celinu rečenice, stiha i strofe.

Samo metar, samo određeni poredak stopa, može da dovede do ovoga povezivanja: ako određeni obrazac ove strofe (sa strogo određenim poretkom rimovanja) zahteva žrtve, zavodeći, ne jednom (naročito zbog rime), u reč neadekvatnu, u epitete koji su sasvim neusaglašeni sa rečju na koju se odnose, tako da se prazna retoričnost ovde ne jednom moćno oseća, taj obrazac ipak jeste jemstvo ritmičkog povezivanja reči u rečenicu. Prevashodno pesnik metričke muzike, Dučić je to po ovom istom moranju: gde je pasivnost reči, tu jedino muzička fraza metra može da uspostavi vezu među rečima. U tome, Dučić je prešao izvanredno veliki put, od prvih pesama, pod uticajem Vojislava Ilića, pa preko lakog stihovanja anegdote *(Dubrovačke poeme)*, ili dekorativno-lirske konstrukcije *(Carski soneti)* i kratkih pesama u kojima se traži slutnja čoveka u pejzažu *(Jadranski soneti)* ili magija među nejasnim senkama sopstvene duševnosti *(Senke po vodi, Duša i noć)*, do ciklusa *Pesme ljubavi i smrti* i, preko kruga *Večernje pesme*, do poslednje knjige *Lirika* u kojoj je muzička fraza njegova (kao i u *Večernjim pesmama)* došla do najviše svoje prečišćenosti i u kojoj je usaglašenost misli i slike najčešća i sa najvećom snagom. Ali uvek, u svim svojim fazama, Dučić isključivo ovim metričkim obrascem organizuje jedinstvo pesme, tako da je ono najčešće *spoljašnje*, i — što je još sudbonosnije za njegovu pesmu, — u neskladu sa rečima kao sa elementima ove fraze.

Ta fraza njegovoga aleksandrinca odlikuje se *velikom usporenošću*, koja sugeriše nekakvo zamiranje, kao prepuštanje beskonačnosti što se tu otvara, blago i lako, iz talasa u talas, uzdizanjem i spuštanjem ovog aleksandrinca čija *asonantnost je utoliko punija ukoliko je više nađena izvan sadejstva sa svetom*

(izvan živih odnosa ovoga pesnika sa njim), u idealu nekakve punozvučnosti koja je apriorna živome rađanju zvuka, i sa jakom simetričnošću u samoj svojoj osnovi, u svome obrascu.[111] Sugestija gubljenja, rastakanja u ovoj beskonačnosti (kao u nekome tamnom, beskonačnom moru Noći, za koje nema ni oblika ni imena), svakako je najviša sugestija do koje je, posredstvom svog aleksandrinca, Dučić došao: to more je u monotono-ujednačenom (i jednolikom) gibanju njegovog aleksandrinca, u mekoti prevoja između stihova, ali i preko cezure, u samom stihu: takvu mekotu prelaska, s reči na reč, u cezuri, ne zna nijedan drugi pesnik parnasovske dikcijske orijentacije u srpskom jeziku. Ali, ova sugestija gubljenja u nečemu što je gotovo nematerijalno, i što je kao fluidno treperenje, kao neuhvatljiva svetlucanja duše što tone (melanholična, i egotično samovoleća u toj svojoj melanholičnosti) u samu sebe kao u neku noć s onu stranu uma, i, uopšte, izvan domašaja ma kakvih

[111] Bogdan Popović tražio je ova puna zvučanja svuda (ne samo u sliku), ukazujući na značaj »rasporeda samoglasnika«, i insistirajući, prvi u srpskoj literaturi, da »utisak dolazi zaista od glasova, a ne od smisla reči«, kako je istakao u ogledu *Hose-Marija de Heredija*, ističući da u Heredijinim stihovima:

J'ai serti le rubis, la perle et le béryl
Tordu l'anse d'un vase et martele sa frise

(za koje je nalazio metričku srodnost u Rakićevom sonetu *Napuštena crkva)* utisak dolazi od samoglasnika *e* i *i* (u prvome stihu) i od samoglasnika *a* i *o* (u drugom stihu); »pokušajte zameniti u prvom stihu reč *perle* rečju *opale,* i videćete šta će vam od utiska ostati: J'ai serti le rubis, l'opale, et le béryl. Reč *opale* zazvoni u toj sredini suviše jako, i sasvim neskladno. Međutim, to nije zbog smisla, zbog značenja reči: dragi kamen ‚opal', ako je manje diskretan od sivog bisera, ima izvesno diskretniju boju od rumenog rubina, koji u prvom stihu nije smetao. Razliku čine glasovi.« Pero Slijepčević, u pomenutom napisu o Dučiću, kaže da »jedna radionička tajna mekote u njegovoj versifikaciji biće čini mi se u izbegavanju tvrđih konsonantskih grupa, u kombinovanju vokala razne boje, i u isticanju vokala *dugih*, koji time daju, na metričkim krajevima, više rezonancije. Ko bi imao strpljenja brojanjem odrediti razmer samoglasnika prema suglasnicima u njegovoj pesmi, mislim da bi našao relativno veliki broj samoglasnika, i to raznovrsnih«. Svetislav Stefanović imao je takvog »strpljenja«. Polemišući sa Bogdanom Popovićem, u formi stvaralačke ispovesti *(Prilog analizi lirskog stvaranja, Život i rad,* sveske za avgust, septembar, oktobar 1930), on kaže da je jedan njegov negdašnji kritičar, docnije »prijatelj i zastupnik«, »velika nada učitelja poznate teorije »‚reda po red'«, pronašao bio da tvrdine njegovoga, Stefanovićevog, stiha, dolaze od česte upotrebe reči sa *r, ž* i *z*, na šta je on izbrojao ove suglasnike u Dučićevoj, Rakićevoj i svojoj poeziji, i našao »da najviše reči sa slovima *r, ž* i *z* ima u najmekšega Dučića, manje u Rakića a najmanje kod najtvrdega od njih, kod mene«.

sredstava racionalnosti, ide od ovog aleksandrinca izgrađenog rečima izvanredno teškim, nepromenjenim i statičnim u svojoj primarnosti:

Samo cvetak, kamen, talas, list i gore,
Šume u toj pesmi i šapću i struje;
I moja se duša jasno u njoj čuje,
Kao neko tamno nevidljivo more.

Ja sam deo noći. Nad vodom i humom
Kad jutrenji vetri svojim blagim šumom
Pogase lagano bele zvezde njene —

Ona šumi zbogom u odlasku naglom,
I uvija tužno, ko cveće i stene,
Moje mračno lice suzama i maglom

(Noćni stihovi).[112] Formalni sklad Dučićeve pesme nosi duboko u sebi suštinski nesklad između ideala beskonačnosti, kome služi njegov aleksandrinac i koji, zasnovan na poricanju svakog izvesnijeg identiteta i kao samo to poricanje na delu, odbija pre svega identitet, i ove fizički brutalne konačnosti njegove primarne reči čiji identitet je strogo određen, kao u rečniku (u tome prostoru pre rečenice i izvan rečenice), i čija evokativna snaga je veoma mala a »svod rezonance« izrazito ograničen upravo zato što ta reč apsolutnog identiteta jeste samodovoljna, prvotna reč rečnika koja je, u toj samodovoljnosti, lišena stvarnije potrebe za drugim rečima i stvarnijeg susreta sa njima, susreta u kome je jedino moguća istinska »rezonanca« i proširivanje njenoga »svoda«.[113] Beskonačnost koju traži Dučićev aleksandrinac, u monotoniji koja se oseća jasno i u jednoj jedinoj njegovoj pesmi, a koja postaje teško zamarajuća ako se njegove pesme čitaju jedna za drugom, zaredom (Dučić ostaje, neizlečivo, pesnik pesme a ne pesnik knjige), izgrađena je, savršeno protivurečno sebi, na ovoj teško konačnoj reči. Najviše (i ne

[112] Verzija iz knjige *Pesme*, 1908; *Sabrana dela, I: Jadranski soneti*. (Prva verzija, ijekavska, u *Zori*, 1900; druga verzija u mostarskoj knjizi *Pjesme.)*

[113] Aleksandrinac Dučićev je pre svega pokušaj da se proširi »uzan svod rezonance« reči, a time i njena evokativnost: Dučić je evokativnu moć očekivao od »rezonance« reči uhvaćene aleksandrincem, a ne od otkrivanja novih mogućnosti reči njihovim novim spregovima koji bi izabirali ritam. Susret između reči, kod Dučića, ide preko obrazovanja melodijske fraze njegovog aleksandrinca, tako da reč od te melodijske fraze dobija svoju novu rezonancu, i njome se vezuje jedna za drugu, ali ne u stvarnim međusobnim provokacijama reči, ka novim evokacijama koje bi otuda proizišle. Njegova reč je pre svega ona primarna reč na koju je on mislio kad je govorio, s mnogo razloga: »Reč često samo nešto kaže, konstatuje i precizira, ali ništa dalje ne evocira. Reč ima svoj vrlo uzak svod rezonance; zato se veliki izražaji kazuju onim što jedno delo sugeriše, a ne onim što ono kaže« (u već navođenom napisu o M. J. Mitroviću). To je ideal *simbolistički*, što Dučić i ovde, neposredno, naglašava, kao ideal koji je u »nedorečenim izražajima i sračunatim nagoveštajima«, ograđujući se od »zloupotrebe nad čistim razumom, i nad običnim formama ljudskog razumevanja«, ali ideal koji je negativna projekcija upravo ovoga svevlasnog njegovog »čistog razuma« koji se buni protiv nasilja »nad običnim formama ljudskog razumevanja«, zbog čega Dučić i može da kaže da su simbolisti u težnji ka ovome idealu »pravili najveće efekte, a ponekad i najveće stvari«: za njegov »zdravi razum« simbolizam je pre svega stvar »efekta«, pa možda i sama »stvar«, ali ne ono što ide preko te stvari, i pogotovo preko tog efekta: ovo predavanje beskonačnosti. Kao što je njegova beskonačnost zasnovana na zabuni zdravog razuma, sistemom paradoksa, tako je i magija te beskonačnosti, u aleksandrincu, kod njega zasnovana na reči tog zdravog razuma: taj aleksandrinac je ne oslobađa zdravog razuma, onako kao što Dučića od ovog razuma ne oslobađa paradoks.

Dučić, koji kaže: »... ubog je čovekov jezik *da kaže* sve neizrecive stvari čovekovog srca i duha. A što je god jedan pesnik veći, utoliko je teža njegova *borba duha sa materijom,* znači borba njegove misli s njegovom rečju« (u istom članku o M. J. Mitroviću), jeste Dučić koji hoće »da kaže«, Dučić jasnog motiva i jasnog cilja, taj strogo tematizovan duh i tematski pesnik koji je, u svojoj opčinjenosti temom, — kao unapred postavljenim ciljem, — verovao da i *veličina pesnika zavisi od veličine njegove teme* [»Liričar će postati velikim pesnikom samo onda kada bude kazao velike istine o trima najvećim i najfatalnijim motivima života i smrti: o Bogu, o Ljubavi, i o Smrti« *(Blago cara Radovana: VI. O Pesniku)],* ali koji je, upravo tim jasno datim ciljem, neizbežno u jeziku bio osuđen na ovu »borbu duha sa materijom«, onako kako je svojim apriorizmom, koji je u zasnovi njegovoga iluzionizma, bio u svetu osuđen na istu »borbu duha sa materijom«, kao na borbu svoga iluzionističkog duha sa materijom sveta i egzistencije. *Mit o ovoj »borbi duha sa materijom« podrazumeva »duh« koji je aprioran materiji* (kao neka njena apriorna forma ili apriorni princip): isključivo je taj apriorni duh sposoban da govori o ovoj svojoj borbi sa materijom, i da sebe odvaja od materije, zato što svojom apriornošću uistinu i jeste jedno izuzimanje od materije (ili pokušaj izuzimanja od nje).

Materija, u pesmi, to je za njega jezik, to je ova reč koja je utoliko više reč iz rečnika ukoliko se njome hoće nešto »da kaže«: strogo određena namera ograničava evokativne moći jezika i sužava njihov »svod rezonance«, jer je volja da se nešto »kaže, konstatuje i precizira« suprotna volji dublje i šire evokacije: preciznost i konstatacija neizbežno sužavaju evokativne sposobnosti reči, svodeći njihovo evokativno bogatstvo na onu jednu jedinu liniju koja se želi u datom slučaju, i odstranjujući sve druge linije. Reč tu otkriva svoju »ubogost«, ali ta »ubogost« je samo prividna: ona je ubogost jedne »preciznosti« i »konstatacije« koja, samim tim što je preciznost, i što je konstatacija, mora biti uboga: *sve su naše konstatacije ovako »uboge« u reči,* i sve su one otete protiv evokativne

malo, a u svojoj osnovi *i tragično)* osvojenje ovog pesnika je upravo osvojenje te iluzije beskonačnosti iz reči izvanredno konačne: svojevrsno osvojenje sugestije iracionalnog rečima čija racionalnost je apsolutna, i rečenicom čiji poredak, — u duhu racionalističkog »beogradskog stila«, — je sasvim primarno

sposobnosti reči kao jedino moguće pretpostavke njihove stvarne, suštinske rezonance. Ako »nema na svetu rečnika koji bi pesniku dao pravu reč što mu u izvesnom trenutku *treba;* jer ako jedna reč odgovara leksikografski jednom pojmu, ne odgovara mu pesnički; ni svojom bojom ni svojom muzikom«, — tu »nema rečnika« zato što ima ovoga »treba«, koje traži određenu reč (odgovarajuću određenoj nameri), i koja, kao delo kategoričkog imperativa zdravog razuma, okrenutog strogo svome cilju, cepa reč na pojam i na boju (ili zvuk): nepomiren sa tvoračkom slobodom ma koga bića izvan sebe, razum ovoga individualizma je nepomiren i sa tvoračkom voljom jezika, ali tako i sa jedinstvom reči. Tamo gde je tvoračka samobitnost jezika (i sposobnost da se ona prizna), jeste i jedinstvo reči: tamo pojam ima boju i zvuk, i boja i zvuk imaju, takođe, pojam. Hiper-racionalizam cepa jedinstvo čoveka i sveta, »duha« i »materije«, ali on razdire i uništava i jedinstvo reči. On uvek vodi, neumitno, ovome dualizmu, i to u znaku »borbe«, između čoveka i sveta, duha i materije, pesnika i reči. Ako je pesnički čin, ipak, uvek susret volje pesnika i volje sveta, volje jedne ideje i volje jezika, tako da je nezamisliv bez sukoba ove dve volje, pesnik podrazumeva svoju sopstvenu volju (kao volju ideje, volju za »preciznošću«), ali on podrazumeva i sposobnost da bude instrument volje jezika (kao prevazilaženja ili, čak, kroz sukobe sa njom, i potpunog poricanja te njegove volje ideje). To je tvorački sukob u kome pesnikovom »treba« odgovara, u punoj svojoj sili, i »treba« sveta i egzistencije. Do ovoga tvoračkog sukoba Dučić nije dolazio (kao ni pesnici koji su ga sledili), i zbog toga je on dolazio do svog aleksandrinca, koji se ne iskiva u sukobu ove dve volje (tako da se volja metričkog obrasca nalazi u sukobu sa voljom sveta bez obrasca, i životno-tvorački *posvećuje* njime), već od koga je očekivao da mu, kao obrazac izvan ovoga sukoba, i negovanjem njegove formalno-muzičke fraze, dâ onu »boju« i onaj »zvuk« reči koje je on sâm njima neprestano oduzimao svojim nepopustljivim »treba«, odnosno time što je tim »treba« zadržavao reč na ravni »pojma« (»leksikografskog« pojma), na ravni njene »ubogosti« u rečniku, koja je ubogost evokativne sposobnosti, odnosno volje sveta bez koje, i izvan koje, ove evokativne sposobnosti nema. Rečenica je nužna, i u svojoj nužnosti živa, i organski jedinstvena, samo u sukobljavanju ove dve volje koje jedino oslobađavaju evokativne sposobnosti reči: moć evokacije je moć buđenja sveta u rečima, buđenje stvarnosti u njenoj integralnosti, stvarnosti koja nigde ne zna za svoj kraj, koja je neprestano dozivanje jednoga njenog vida drugim vidom, i koja je, zbog toga, jedna *evokativna* stvarnost. Izvan stvarnosti nema evokacije, i nema »evokativne moći reči«, već isključivo reči »pojma«, duboko prožete apstrakcijom, jer izdvojene iz sveta: reč je samo »leksikografski« pojam tamo gde svet nije, ili ne uspeva da bude, svet, ali tako što tu taj svet s onu stranu ove reči, i kao neka njena *rđava savest,* postaje jedan nedosežni beskraj, a svest koja se tu rađa jeste svest o neskladu ubogosti te reči i bogatstva ovoga beskraja.

Nesklad Dučićeve pesme između njene primarne reči i njene osnovne volje, koja je volja za beskrajem, nepomirljivim sa strogo utvrđenim i strogo

racionalan. Dešava se, u njegovoj pesmi, da poneki stih bude vrednost za sebe, i po sebi; ali *pravilo* je te pesme da bude bez ovoga nosećeg stiha, koji bi se mogao citirati, u onoj sugestiji koju ostavlja kao celina, zahvaljujući *radu* njegovoga aleksandrinca, zahvaljujući utisku koji se tako, postepeno, iz stiha u

ograničenim (i ograničavajućim) identitetom te reči, vremenom se umanjivao, ali nikada nije bio bitnije ugrožen. Dučićev aleksandrinac je »gospodski« svečan i svečano-spor, a sporost mu je zajamčena samom težnjom ka gospodstvenošću koja ne dozvoljava nikakvu brzinu i nikakvu vrtoglavicu. Ako je moguće da reč nađe izgubljeno jedinstvo, da nadvlada svoju rascepljenost u znaku pojam-zvuk, pojam-boja, isključivo *posredstvom ritma,* to je samo tamo gde ima šanse za ritmove velike brzine: tamo gde ta brzina uistinu baca zdravi razum u zabunu, onemogućavajući mu da sačuva prisebnost, koja je *prisebnost u pojmu:* »pojam« nikada ne odoleva brzini. *Gde je sigurnost pojma, tu je i ritmička sporost.* Upravo taj pojam, koji sebe čuva, zahteva ovu sporost u ritmu. Tako, ako je Dučić težio sporosti (uvek je gospodstvo sporo, jer u brzini nema sebevlasnosti), on je težio njoj kao ovaj sami duh »pojma«, u kome ima jedino mogućnosti za sebeimanje, ali u kome je i reč, takođe, neka sebeimajuća reč, i u punoj meri nedruštvena i samodovoljna, a u toj samodovoljnosti nepomirena ni sa kakvom promenom i ni sa kakvim jedinstvom. Reč Dučićeva je, u aleksandrincu, nezavisna, i samo prividno (metrički) upućena na druge reči, tako da je u stihu njeno izgovaranje, jedne za drugom, kao nekakvo *ređanje* (sa punom postupnošću) tih savršeno nezavisnih reči, u jednome neumitnom *deklamatorstvu* (ma koliko da ga Dučić nije hteo), ali i u neumitnoj apstraktnosti koja je uvek tamo gde je deklamatorstvo, i koja je ovde neumitna: konkretnost, koja je samo tamo gde je obnova u rečima, zahteva *saradnju* između reči, njihovo organsko prožimanje, međusobno deljenje, a ne ovu nezavisnost.

U načelu, *nezavisnost i osamljenost apstrahuju:* i reč, kao i čoveka. Zbog toga, u tomeređanju reči: »Samo cvetak, kamen, talas, list i gora«, sve je u znaku svevlasne apstrakcije. To je *nabrajanje elemenata* koji, međutim, kao da klize po površini stiha, daleko od svakog svog organskog sjedinjavanja. Ništa tu ne dolazi do konkrecije, ni kada je reč imenica (cvet, kamen, talas), ni kada je glagol (»Šume u toj pesmi i šapću i struje«), već ovako, u ovim imenicama i glagolima poređanim jedni za drugim, to su šifre neke stvarnosti koja je iščezla, nepovratno. *Greške stila,* do kojih tu dolazi (duša koja se *jasno* čuje kao neko *»tamno* nevidljivo more«, u potpunoj konfuziji ne samo ovoga *jasno,* iz iskustva gledanja tu priloženog uz radnju slušanja, već i toga *jasno* protivurečnog onome »kao tamno nevidljivo more«: »jasno . . . kao tamno«), omogućene su ovom apstrakcijom. I najmanji stepen konkretnosti ne bi ove greške dozvolio. *U konkretnosti je jamstvo instinkta, jamstvo razlikovanja kvaliteta.* U apstrakciji, kvalitet je apstrahovan, čulo za njega atrofirano: tu može da se »jasno. . . čuje«, i tu može da bude »jasno . . . kao tamno«, — *reč je elemenat metra,* prevashodni metrički materijal. Izjavom: »Ja sam deo noći« (u kojoj se fizičkim »deo«, — koje pretpostavlja materijalnost, — pokušava da iskaže ova noć, čija suština treba da bude simboličko-metafizička, dakle ne neposredno materijalna, ne budi se ta senzacija, i tu noći uopšte nema (jer ima ovog čoveka još uvek sposobnog da kaže: »ja sam deo«, što mu *Noć,* da je nešto *stvarna* noć, nikako ne bi dozvolila), ali ova nepesnička, i anti-pesnička, reč—izjava i nije ovde diktirana u pero

stih, stvara. Reč, u banalnim spregovima (najčešće prostim vezama epitetskim, i atributskim), sasvim je banalna, a kada pokušava da izbegne tu banalnost, ona pada u knjiškost, u čistu izveštačenost, u usiljeno traženje što jačega, i (za Dučićevo vreme) što nesvakodnevnijeg efekta.

Dučić je pokušavao da izazove jak utisak spajanjem nespojivih kvaliteta (po ugledu na simboliste), ali *usiljenost* do koje je tu dolazio nije otuda što su takvi kvaliteti, načelno, nespojivi, već što tu nema stvarnog spajanja, u samome biću jezika, što nema prodora iz reči u reč, i što njegova pesnička idiomatika ostaje na ravni standardne idiomatike dana, najdnevnijeg iskustva. U suštini svojoj, Dučić je sasvim nejak metaforičar, a ovo odsustvo metafore delo je njegovog apriorizma, njegovoga cilja unapred datog pesmi i jeziku: tamo gde je, kao kod njega, cilj strogo postavljen (kao jedna određena tema, ili motiv, pesme) ne može biti stvarnog metaforičkog stvaranja: strogo poznati cilj i ovakvo, metaforičko, stvaranje se međusobno apsolutno isključuju, onako kako se ne mogu ni na koji način pomiriti duh

žudnjom da se približi tajanstveni univerzalizam Noći: ona je pre svega metričko sredstvo. Ona je, na početku prve tercine ovog soneta, posle pauze koju tu sonet imperativno uvek zahteva, bacajući pesnika na muku, ali mu tako i dajući šansu za promenu tempa, upravo nosilac ove promene, neka vrsta prihvatanja pauze njenim produžavanjem i u jeziku, sečenje aleksandrinca na dva šesterca, što prekida monotoniju obrasca, izaziva laki poremećaj (iako samo na površini: asonancija je tu sačuvana simetrijom ovog kidanja stiha na dva jednaka dela: šest plus šest), jedan laki zastoj i grč, ono do čega je Dučiću tu, nadasve, i stalo. Taj grč, taj zastoj, to je ono što on hoće, to a ne Noć: u njemu, Noć se gubi, a javlja se on sâm, njegovo lice koje »uvija« ta Noć, u naglom odlasku, suzama i maglom (»... Moje mračno lice suzama i maglom«). Noć je put da se dođe do ovog lica, u suzama i magli, Noć je njegova *funkcija,* Noć iščezava u tom licu koje ostaje posle svega, Noć oblikuje to lice, i pesma je traženje tog lica, kroz Noć. Ne ostaje Noć, posle svega, nego to lice pesnikovo koje zamišlja pesnik, lice koje je ovde ukrašeno suzama i maglom sentimentalizma (u prvoj verziji, to je bilo »bl'jedo lice«; već u knjizi *Pjesme,* pretvorio ga je Dučić u ovo »mračno lice«), isto ono lice koje, tražeći sebe pre svega, a ne Noć, i može da napiše, bez zazora: »Ja sam deo noći«, tu *izjavu* u kojoj se tajna Noći besprovratno banalizuje, ali kojom se postiže ova pauza, ovaj zaokret u prvom stihu tercine, pauza posle koje će viziju Noći (sa svom njenom apstraktnošću) da zameni ovo lice, odnosno pauza preko koje će ta Noć da se pretoči u ovo lice. Bez te pauze, zastoja, nemogućan je ovaj preokret, pa ni čitava ova pesma, koja je *sva u tom preokretu:* majstorija Dučićeva, ako *ni izdaleka* nije onakva stilistička majstorija kakvom je smatrana (a nije ni mogućna u ovoj bezmernoj uapstrahovanosti: snaga stila pretpostavlja snagu egzistencijalne konkretnosti), jeste majstorija *ovakvih* preokreta, kojim se Pesnik prepoznaje u svetu, ili kojim se Svet (Noć) vraća Pesniku, da ga *vojislavistički* modeluje, kao vrhovni svoj cilj.

apsolutnog znanja (oličen u ovom znanju cilja) i duh metafore, koji podrazumeva duh neznanja. Metafora je susret znanja i neznanja, i u tome smislu ona ne može biti stvar htenja, niti volje. U metafori ima volje onoliko koliko ima znanja, ali u njoj ima i moći negacije te volje, onoliko koliko ima neznanja kao negacije svega što se zna i što, ostvarujući se, i stvara metaforu. Kao susret poznatog i nepoznatog (onoga što je posvećeno iskustvom i onoga što tek treba da prodre u to iskustvo), metafora je susret racionalnog i onoga što se, u času njenog stvaranja, *čini* kao iracionalno, jer je jedna još nesavladana stvarnost u svome nastajanju. Ako metafora ima u sebi nekog cilja, taj cilj je nepoznat, ili cilj koji se stvara samim stvaranjem metafore, i koji se otkriva zajedno sa njome. On ne može biti dat racionalnoj volji, i racionalnom umu, već je dat volji pesničkoj, koja podrazumeva ovu racionalnu volju (i njenu taštinu), ali isključivo kao jemstvo sukoba sa njome ili, u najvišim trenucima, i njene negacije. Čovek cilja, Dučić je čovek sredstava a ne čovek metafore: *metafora nikada nije naše sredstvo,* već smo mi (sa svim našim sredstvima, sa svim znanjem, kulturom i rutinom našeg sveta) njeno sredstvo: samo njen unutrašnji element, samo jedna strana njene antiteze, na putu stvaranja jednog novog sveta. Ako je metafora uopšte neko sredstvo, onda je ona sredstvo budućeg, i nepoznatog, sveta. *Ja* metafore je sklonjeno u budućnosti; ono je budući trenutak našega Ja, ili njegova sadašnja mogućnost, ono što kao buduće upravlja nama, ali čime mi (kao takvim: budućim) ne možemo upravljati. Ne može se *imati* metafora, već se njome samo može biti iman. Onaj ko neće da bude sredstvo budućnosti, ne može da bude pesnik metafore. Između vlasnog duha (onoga koji sve pretvara u svoja sredstva) i metafore (koja zahteva od nas sposobnost predavanja) nema pomirenja. Metafora ne pristaje na vlasnika. Ona ne pristaje na pesnika-gospodina. Ona ne traži samo snagu za vladanje, već i snagu za predavanje. Ona ne traži jedino snagu znanja, već i snagu neznanja.[114] U Dučićev svet znanja i poseda (i znanja *kao* poseda) nema prodora metafore: kada se ta metafora javi ona je samo *stilska figura,* stvar dosetke koju on, Dučić, stvara, a koja ne stvara njega, Dučića. Stariji i jači od svoje pesme (onako kako

[114] Može se naučiti znanje metra, i stope, pa i izvesno znanje konstruisanja slike, ali se *ne može naučiti znanje metafore,* jer duh metafore podrazumeva duh znanja u sukobu sa duhom neznanja: *neznanje se ne može naučiti.*

je od nje starija njena tema: njen cilj), Dučićev duh je duh prošlosti, a ne budućnosti. Pokret njegove pesme zato nije usmeren unapred, ka nepoznatom, kao budućem, već je usmeren unazad, ka onome što je već dato. To je pokret nezadrživog, i neizmenljivog, vraćanja, ka temi, *regresivni pokret tematske pesme,* pokret regresije na koji osuđuje ovako strogo postavljen cilj. Moment neznanja, koji je moment budućnosti (sklonjene u neznanje), kod Dučića je minimalan, ili nikakav. Ovaj *majstor* koji je, sasvim lepo, mogao prvo da napiše naslov pesme pa tek onda pesmu, — ma koliko da je želeo to da sakrije, ističući: kako pesnik ne zna, nikada, kakvu će pesmu napisati,[115] — nije od pesme ništa učio. Njegova samovlasnost, njegov individualizam, iskopali su duboki jaz između njega i jezika, tako da uvek kao da ostaje neka *praznina* između Dučića i reči ali, istovremeno (i možda upravo i zbog toga), i neka praznina između reči i stvari. Dučićeva reč je reč čija stvar je izvan nje, reč koja označava stvar, reč-znak, a ne stvar sama. Lišena metaforičnosti, ona je lišena mogućnosti da postane stvar: stvaranje metafore, to je stvaranje ove reči kao »same stvari«, reči koja je istovremeno i znak jedne »stvari« i sama ta stvar, ona za koju u svetu nema odgovarajuće stvari, i koja se u svetu ne može naći. Stvar Dučićeve nemetaforičke reči postoji u svetu; njegova reč je reč te stvari sveta, a ne sebe same, reč sveta a ne pesme. Ta reč *zakašnjava* za stvarima koje označava, kao već date, reč iz rečnika svakodnevnog iskustva, koja kao da neprestano pokušava *da stigne* stvar, ali koja je nikada neće stići. Ta stvar data pre reči, u ovoj pesmi čiji cilj je dat pre nje same, jeste jedna prošla stvar kojoj se reč vraća, ali koja neprestano reči izmiče. Stvar i reč mogu da se nađu samo u budućnosti, nikada u prošlosti, i nikad u rutinom racionalizovanom iskustvu. Snaga prošlosti (kao racionalno savladanog iskustva) cepa jedinstvo stvari i reči. Ta nemetaforička, i čak anti-metaforička prošlost, koja je data voljom za vladanjem (tako da ova volja za vlašću uvek i u pesmi,

[115] »Nikad ne znam kud će nova pesma hteti« *(Pesma,* 1909; *Sabrana dela, II).* »Mnogi su čak napisali sasvim druge i sasvim drukče nego što su želeli. Reč zavodi misao kao matica što zavodi predmet na brzoj reci. Ritam nametne sasvim drukči tok našoj misli nego onaj kojim je ona s početka bila pošla; i slik izvitoperi metaforu. (. . .) Tvrdim da nijedan dobar pesnik nije znao na početku kako će zapravo njegovo delo izgledati na samom kraju, pa bilo da je posredi roman ili pesma. Čak i kad se jedna pesma izlije kao čaša vina, nikada pesnik ne zna tvrdo kako se to čudo dogodilo« (u napisu *Milorad J. Mitrović).*

kao i u svemu ostalome, neumitno jeste volja za prošlo i, uopšte, za prošlost), produbljava razliku između stvari i reči, upućujući govor na govor o stvarima, a ne na govor stvari same, na govor deskriptivni, a ne na govor metaforički, na govor posredno-opisni, i u toj svojoj posrednosti *»klasicistički«,* a ne na *neposredni govor koji je samo tamo gde je stvar u stvaranju.* Stvorena stvar odbija reč, svodeći je isključivo na svoj znak, i formalizujući je: reč postaje tako senka stvari. Ona nema svoje sopstveno telo, ni svoju sopstvenu snagu. Ali tako je ona, kao i kod Dučića, uvek u nekoj *tuđosti;* upravo nemetaforičnost njena čini je tuđom: metafora nije samo povezivanje oprečnih kvaliteta, još manje samo povezivanje oprečnih slika, pa čak i ne završava isključivo na povezivanju poznatog i nepoznatog, sadašnjeg i budućeg, racionalnog i iracionalnog, nego je ona i povezivanje čoveka i jezika, jedinstveni način stvaranja njihovog jedinstva upravo ovim povezivanjem reči i stvari, kojom taj čovek, u sebi i za samoga sebe, jedino može biti. Jedinstvo reč-stvar (ili metaforička reč kao »stvar sama«), to je jedinstvo jezik-čovek, organsko jedinstvo kojeg nema izvan metafore. Gde se metafora raspada, raspada se i ovo jedinstvo, pre svega kao jedinstvo u vremenu: tu vreme duha i vreme reči nije *jedno* vreme, već su tu dva vremena, međusobno nepomirljiva — vreme duha, pre reči, i vreme reči, kojim taj duh pokušava da se iskaže, svodeći ih na svoj *izraz,* kao na ono što dolazi *posle* njega.

Reč Dučićeva se ne oslobađa, ni jednog jedinog puta, te prvobitne (pred-pesničke) svoje uloge znaka stvari, na putu ka pesničkoj reči koja je stvar sama; zakleti artist, umetnik po opredeljenju i u stvarima poezije i u stvarima života, pesnik koji je ponavljao ideal parnasovskog (ali i simbolističkog) *artističkog aristokratizma,* sanjajući svoje Ja kao samodovoljan kosmos i svoju pesmu ozarenu *gordošću,* Dučić je ostajao, upravo zahvaljujući svome individualizmu, ovaj pesnik osuđen da se služi jezikom najsvakodnevnije racionalnosti, na trenutke čak gotovo »poslovnim« jezikom. Ideal pesme, kao savršeno samostalnog i samorodnog bića završavao je ovde u njegovome stavu, *i tonu,* u povišeno-retoričkom deklamatorstvu, najzad u verbalnim njegovim *izjavama,* ali ta pesma, — u ovom Dučićevom samovlašću i samodovoljnosti, koji osuđuju na *majstorstvo* u govoru, pretvarajući reči u slepe, i poslušne, objekte, bez pokreta, i koji samo metrički mogu da ih nekako povežu u celinu (ali tako što se one, pri tome, ni najmanje ne menjaju u svojoj bitnoj prirodi), i tek posredstvom metrike da dođu do nekog

pokreta, — savršeno je osuđena da deli jezik sa duhom svakodnevnog, u najvećoj meri već sasvim *rutinizovanog i providnog* iskustva. On, koji će voleti da kaže:

Spavaj, da uvidiš da prolazni *snovi*
Još najbliže stoje postojanoj *sreći*

(Refren, 1905),[116] svakako nije mogao naći poeziju u ovome »da uvidiš«, i još manje u onome »još najbliže stoje«, onako kako u antitetičkom suprotstavljanju *pojmova* prolaznosti i postojanosti, zadržanih na ravni reči *prolazno* i *postojano,* i u prvome, površinskom verbalnom sloju, nije mogao da nađe poetsku magiju postojanosti u prolaznosti, kao magiju sna koja je ovde motivski fiksirana, kao jedan mogući duhovni (ili umni) izgovor za pesmu, ali koji nisu pesma, ona što bi tek tu imala da traži sebe u daleko dubljem verbalnom sloju i u sferi daleko razuđenijih pokreta duha. Njegova antitetičnost je, oštro izvučena *(grosso modo),* odviše uprošćena, i ostaje na ravni racionalne verbalnosti, tako da ta antitetičnost, od koje je Dučić očekivao buđenje duševne istine, ostajući u sferi ovih makro-pojmova (makro-kategorija duha), i služeći se makro-rečima, ostaje na površini, jedan *motiv,* i jedna *tema* o kojima Dučić peva, ali koji se ne raspevavaju kroz njega. Otkrivajući kako

. . . i svetlosti je jedna zraka
mera i cena *svíju stvari*

(Suncokreti), on je otkrivao tu jednu zraku kao znak opštega, kao znak nekoga nedeljivog univerzuma, na svome putu u znaku težnje za opštom univerzalizacijom svega pojedinačnog (u stvari: na putu obogovljenja pojedinačnog, njegovim *oglašavanjem,* gotovo demonstrativnim, za univerzalno), ali svetlost te jedne zrake ne uvodi ovde u senzaciju univerzalnosti, i upravo zbog toga, ostajući samo na ravni motiva, ona i dozvoljava da bude »mera i cena«, ta svetlost koje ne samo što nema u »meri i ceni«, nego koja i jeste, kao emanacija univerzalnosti, upravo suprotna svakoj »meri i ceni«, bezmernost koja je bez cene, *bescen-blago* koje razvejava sve naše »mere« i sve naše »cene«, ali koje je

[116] *Sabrana dela, I: Duša i noć.*

ovde osuđeno da bude »mera i cena«: koje je osuđeno da se i poslednja zraka njegove svetlosti izgubi u ovoj »meri i ceni«, tako drastično posedničkoj (i trgovačkoj, čak). Zatvoren u krugu svoga građansko-posedničkog individualizma, Dučić je zatvoren u krugu ovoga racionalizma »mere i cene«, i utoliko više, i neumitnije, hoće bezmernost, ali ta bezmernost, koju je tražio, završava u »meri i ceni« racionalizma posedovanja i samoposedovanja, lišenog bezmernosti onako kako je lišen iracionalnosti (koja se ne može posedovati). Bezmernost je ovde samo privid nepobeđenog racionalizma »mere i cene«, i zato je samo *motiv,* a ne dejstvujuća sila, ono o čemu se govori, a ne ono što progovara, rečju koja se *izvanredno brzo pročita,* jer je to reč bez protivurečja (koje je, uvek, protivurečno posedovanju, koje je anti-posed), reč »mere i cene«, bez tajne (bezmernosti), i bez svetlosti, koja se zna jedino tamo gde se ne zna »mera i cena sviju stvari«: tamo gde duh progovara upravo oslobođavajući se »mere i cene«, kao ono bezmerno i besceno. Reč ove posedujuće »mere i cene« *poseduje se lako:* ona je *podatna,* ali zato ostaje na površini, a njeno oticanje je izvanredno lako i brzo: samo metar stiha može da je *zadrži,* donekle, u tome njenome površinsko-lakom oticanju, da uspori to oticanje: ritam melanholične gordosti dvanaesterca, sa »ponosnom tugom« ovoga pseudo-aristokratskog, vlasnog i samovlasnog, u egzistenciji i jeziku »majstorskoga« racionalizma, koji je samovlašćem lišen univerzalnosti (svetlosti) i tajne, osuđen na površinu, i na melanholiju (na tu *bolest površine?).* Dvanaesterac Dučićev, taj stih »ponosne tuge« površine samovlašća, jeste funkcija usporavanja ove lako čitljive, i brzo prolazne, reči sveta i duha »cene i mere«, reči koja bi, bez toga ritma, otekla daleko brže i nepovratnije. Usporenost Dučićevog dvanaesterca u obrnutoj je srazmeri sa ovom brzom čitljivošću njegove reči. Dvanaesterac je, za Dučića, bio pre svega jemstvo usporavanja ove reči, pa i jemstvo izvesnoga zatamnjivanja njene prejake »prosvetljenosti« (čitljivosti): on je davao, svojom usporenošću, monotonijom svoga uzdizanja i spuštanja, toj brzo-čitljivoj reči izvesnu gordo-melanholičnu *svečanost* koje u njoj, banalizovanoj praksom »mere i cene«, uopšte nema. Obrazac tog dvanaesterca našao je Dučić, kao i Rakić, u francuskoj poeziji, i pisao je njime kao onaj koji želi da bude srpski Samen, ili Heredija (ako ne već i Teofil Gotje, Alfred de Mise ili Lekont de Lil); ali tražio ga je on kao osnovno jemstvo poezije što se od metra očekuje utoliko više ukoliko se ona manje može da očekuje od reči: netvoračka reč, verbalna

nemaštovitost ovoga racionalizma »mere i cene«, i ove harmonije kao »mere« bez »cene« egzistencije, neizbežno očekuje muziku pre svega od metričke sheme: racionalistički »beogradski stil«, koji je sebe ostvarivao prema modelima francuske sintakse, i koji je svoje najviše pesničko ostvarenje našao u Dučiću i Rakiću, francuskim đacima, morao je da bude parnasovski deskriptivan, izvan svake mogućnosti muzičkog simbolizma (i to ne samo Malarmeovog, već i Verlenovog), ali je morao, takođe, da potraži sebe u dvanaestercu. Od dvanaesterca dobio je on, kao stil gospodina pesnika, trezvenog i samovlasnog, ovaj ton gorde i uzdržano-melanholične usporenosti, koja svet poseda bez tajne, kao svet melanholije površine, ispunjava tom istom melanholijom, kao unutarnjom egzistencijalnom istinom toga sveta, ali i kao jedinom njegovom »poetičnošću«: u čemu može da bude poezija ovoga gospodstva, samodovoljnošću (samoposedovanjem) lišenog sveta, i melanholičnog u toj lišenosti, ako ne u toj istoj melanholiji, koja je poetična utoliko više što je manje poezija? Melanholija je kob ovoga gospodstva, ali ona je i jedina njegova poezija: ta poetičnost nedostižnosti, kao poetičnost paradoksalne uskraćenosti u samoposedovanju, s »ponosnom tugom«, u uzdržanosti. Dučić i Rakić nisu otkrili dvanaesterac srpskoj poeziji; ali oni su otkrili ovu njegovu *gospodsku* varijantu. Dvanaesterac je metrički oblik ovoga gospodstva, kao melanholičnog »ponosa« u samoposedničkoj uskraćenosti, što pokušava da se pretvori u svečanost; ali on je i jedino jemstvo za preobražavanje banalnosti samoposedničkog racionalizma u istu svečanost: on do privida svečanosti, gordo-melanholične, uzdiže reč banalnosti, pretvarajući je u sredstvo i atribut *gesta* i naglašenog *tona*. To je represivnost (i autorepresivnost), koja pospoljašnjuje: taj *gest i ton*, to je stvar »držanja« (kao pred ogledalom), a ne autentičnog pokreta (koji je zaborav ogledala: zaborav samosvesti): stvar uskraćenosti, uzdignute do gordosti (te gordosti umesto svetlosti, tog ponosa umesto univerzalnosti, ali i poetičnosti umesto poezije). Aleksandrinac je nezamenljiva funkcija toga gesta i tona, toga uzdizanja nad samim sobom, tako da je ovaj uzdržani gospodin, koji prezire svako neposrednije svoje saopštavanje, gledajući u njemu stvar prostačku, plebejsku, a ne samo stvar romantičarske neumerenosti, dobrim delom i iz ove metrike, jedan *metrički gospodin*, osuđen često na recitovanje i deklamovanje. Njega banalna reč osuđuje na ovo deklamovanje, ali i ovaj stav gordosti onoga koji želi pre svega da bude nezavisan. Istina, upoređen sa Rakićevim dvanaestercem, dvanaesterac Dučićev je

daleko manje oštar, i manje agresivan: njegove stope nisu tako istaknute, svaka za sebe, kao kod Rakića; prelaz sa stope na stopu daleko je neprimetniji i spontaniji, a recitatorski moment daleko je manji, posebno između 1908. i 1914, kada je Dučić ostvario najznačajnije pesme u dvanaestercu. Ali, ma koliko da je on uspevao da utiša deklamatorsku volju dvanaesterca, — više no iko drugi u srpskoj poeziji, — ona je tu ostajala, u biti nesavladana, a njena gorda i svečana patetika ostajala je suštinski nepomirljiva sa dubljim i tananijim doživljajem, koji zahteva ne samo manje simetrije u stihu i strofi (i njihovom metričkom poretku), već i više tišine, više *skromnosti:* više davanja, u samozaboravu. Kao stvoren za veliki sjaj, za jaku (elementarnu) boju, za oštre i krajnje uprošćene antiteze, ovaj Dučićev aleksandrinac gospodina pesnika odbija svako prisnije opštenje: svečan i deklamatorski, on je samodovoljan i, ne manje, on usamljuje u svetu, i izuzima iz sveta a ne upućuje na njega.[117]

Možda zbog toga nije ni najmanje slučajno, već je stvar jednog dubljeg [egzistencijalnog] moranja, što je Dučić, koji je u svojoj gordoj i taštoj osamljenosti estete, pesnika-artiste, negovao aleksandrinac, u času kad je pokušao da izađe iz ove svoje taštine estete, u poznim svojim pesmama, aleksandrinac odlučno napustio: njegov pokušaj da se od pesnika-estete, umetnika-zavojevača, preobrazi u religijskog pesnika poduda-ra se, u potpunosti, sa ovim napuštanjem aleksandrinca. Odricanje od naglašenog estetizma, u slavu religijsko-iskušeničkog dozivanja boga, u poslednjim njegovim pesmama, u ciklusu *Večernje pesme* i zbirci *Lirika* (koja pripada tome ciklusu),[118] ide naporedo sa odricanjem od ovog aleksandrinca, u Dučićevom pokušaju da izađe iz individualističke usamljenosti gordog estete, da se vrati svetu i, istovremeno, *duhu naivnosti* koji kao da »zahteva« svet od ovakvog povratnika, a koga nema u Dučićevom gospodskom i simetričnom aleksandrincu. Ima teolo-

[117] Postoji, u čitavoj njegovoj lirici, samo jedan slučaj prisnijeg opštenja u dvanaestercu, u dva završna stiha uvodne strofe pesme *Čekanje* (iz ciklusa *Senke po vodi;* objavljeno prvi put u *Srpskom književnom glasniku,* 1903): »Doći će i trenut poslednji i sveti, / Kada ćemo jednom, mirno čekajući, / Reći jedno drugom: već je vreme mreti, / Kao što se kaže: već je vreme kući«. To su dva *velika* stiha Dučićeva, trenutak njegovog opuštanja, usred aleksandrinca, jedan *umor* koji je nadvladao njegovu patetičnost i teatralnost.

[118] On je i sam naglasio da pesme iz *Lirike* organski pripadaju ciklusu *Večernje pesme:* u napomeni, u knjizi *Lirika,* on kaže da »ove dosad neštampane pesme spadaju u ciklus *Večernje pesme* u I knjizi *Sabranih dela*«.

škog mudrovanja, i domišljanja, u njegovoj poznoj religijskoj lirici, i ima nezaobilaznog otkrivanja paradoksalnosti u bogu, kao u apsolutnosti, i beskrajnosti, koja je jedino moguća za njega kao paradoksalna; ali ima i jednoga jako naglašenog i, izgleda, egzistencijalno izvornog, pokreta samoporicanja, *potrebe za samoumanjivanjem, za spuštanjem nadole,* ka sopstvenoj neprimetnosti. Pesnik koji je nekada, bez trunke zazora, objavljivao kako »da se postane svetac, treba jednom umreti za svoju duboku veru; ali da se bude ljubavnik, treba hiljadu puta umreti, i umirati za hiljadu vera i neverstava. (. . .) Ima u kalendaru mnogo više svetaca nego velikih ljubavnika«,[119] on se javlja ovde u stavu pokajničkom, kao u stavu bludnog sina, i sa strahom, kao onaj koji pokušava da se pomiri sa svojom neumitnom smrću, da bi se pomirio sa bogom, koji pred tom izvesnom svojom smrću, i u sve dubljoj usamljenosti, ne može više da traži spas u svom estetizmu kao šminkanju mrtvaca: javlja se on tu u pogruženosti i pokajništvu, negdašnji zavojevač, artista, sin slave i veličine, koji je preživeo svoj svet i svoj istorijski trenutak, živeći u stvari s onu stranu groba, da uđe na već otvorena vrata smrti. To je bivši estet, Don Žuan suočen sa smrću, nesposoban da joj sada ponovi, usputno: »Jedino si koje nismo izmislili«, jer sposoban samo da prošapće, kao sa samoga dna svoje pustinje:

Izgubih u tom nemiru
Drugove i sve galije.
Koji je sat u svemiru?
Dan ili ponoć, šta li je?

da bi odmah zatim rekao, istom dikcijom i slogom, za kakve dotle nije znao:

Duboke li su putem tim,
Gospode, tvoje provale!
Busije s bleskom kraljevskim,
Zlatne me čaše trovale

(Pesma, iz 1929).[120] To je strah od »provale«, ali to je i otkrivanje te provale u blesku kraljevskom, u zlatnoj čaši, otkrivanje otrova

[119] *Gradovi i himere*
[120] *Sabrana dela, I: Večernje pesme.*

u toj zlatnoj čaši, odricanje od te čaše, od sjaja i zlata, od prevarnog bleska kraljevskog, — od njegovoga sjajnog, pompezno-taštog aleksandrinca. On, koji je tražio svoj pesnički sjaj u tom aleksandrincu, — gde svaka, pa i najbanalnija, reč kao da sanja da postane »zlatna čaša« (tako da Dučićev aleksandrinac i jeste pokušaj da se od materije banalne reči dobije sjaj zlatne čaše), — u ovoj izgubljenosti, u strahu koji tu objavljuje, odriče se od tona i sloga aleksandrinca kao od taštine zlata. Odricanje ovo, od aleksandrinca, koje je zapravo počelo u njegovoj lirici veoma rano, odmah posle prvoga svetskog rata, pa i za vreme rata, u stvari je Dučićevo odricanje od onoga što je *esencijalno* dučićevsko, vraćanjem kraćem i jezgrovitijem, a svakako manje gordo-svečanom jedanaestercu, češće desetercu, a najčešće devetercu (u kombinaciji sa osmercem, u nekim trenucima i sa sedmercem). Poslednje Dučićeve, religijske, pesme, napisane su prevashodno u devetercu; to kao da je neumitnost, na ovom njegovom putu ka skromnosti i skrušenosti (koja mu je toliko inače bila tuđa, i kojoj se čak rugao), u ovome odricanju od sjaja, a možda pre svega u centralnom njegovome htenju u ovo doba: da nađe boga, povezujući kraj sa početkom, svoju smrt sa iskonskim izvorom sveta, sa njegovim prvim jutrom, ali umanjujući se, putem ka bezobličnosti.[121] To skraćivanje stiha istovremeno je sa njegovom žudnjom za ličnim umanjivanjem, do neprimetnosti, — možda i sa snom o potpunom gubljenju, — sa spasenjem tim umanjivanjem, kao za nekakvom smrću koja bi se dogodila još pre nego što se stvarno dogodi, u životu, brisanjem razlike između sebe, *kao oblika* koji će smrt da razori, i *bezobličja,* u kome on sada vidi prvi dan sveta, ali i svetsku suštinu, u ovom pokušaju pomirenja sa bogom pomirenjem sa bezobličjem, odricanjem od oblika, on, majstor oblika koji je sanjao od mramora da napravi senu, ali koji je, u svome neizlečivo-taštom parnasizmu, u svojoj gladi za večnošću, i od sene pravio mramor:

Kad moj prah, Tvorče, mirno pređe
U grumen gline užežene,

[121] »Da pođem uz reku, sve do vrela«; »Da spojim izvor i ušće« *(Put,* 1931; *Lirika);* »Da strela s drugog kopna bačena, / Ko zna za koju kob izlivena, / Vrati se s ovog puta smračena — / Svom strelcu kom ne znam imena« *(Putnik,* prvi put u knjizi *Lirika).*

Tad neće više biti međe
Između tebe i između mene.
. . .
I postajući bezobličan
Na povratku svom starom putu —
Tebi ću opet biti sličan,
I prvom danu i minutu

(Povratak).[122] Ima tu još oblika, i oblikovanja: i bezobličje je kod njega misao, ono je zatvoreno u pojam i ne ugrožava oblik njegove pesme, koji dobija izvesnu čvrstinu u ovoj svedenosti, ali je ipak toliko da ne dozvoljava ovde taštinu aleksandrinca: to se ovaj gospodin, pred smrću, i u svome prvom stvarnom susretu sa njom, pokušava da odrekne svog gospodstva. Pokret svečano-retoričarski, dvanaesterački, s verbalnošću koja je tu uvek izvanredno nametljiva i koja ističe *oblik* ne samo reči već i sloga, s retoričnošću koju kao da u srpskom jeziku aleksandrinac sâm sobom nameće, — tako da nema, do danas, pesnika koji je ovaj stih u potpunosti uspeo da smiri i utiša, da ga učini manje glasnim i patetičnim, — ovde je upravo nemoguć: od sve religijske lirike dvanaestercem su napisane samo tri kratke pesme (od po tri katrena) *Pesme Bogu*, u kojima je Dučićev bog samo *tema* o kojoj on govori, a ne suštastvo kome se teži i u kome duh sanja da se izgubi. Kao da za boga, u srpskom jeziku, nije dvanaesterac, taj »ozbiljni i ponosni ritam«:[123] dvanaestercem se može, možda, na način Rakićev, i Dučićev (iako kod Dučića sa drugačijom melodijskom frazom), biti ovako »ozbiljno ponosan«, suzdržano-gorak i gorko-nostalgičan, i uvek pomalo svečan; ali se s dvanaestercem ne može ući u prisnije opštenje, ni na kojoj ravni, koje bi trajalo duže od jednoga magnovenog trenutka. Dvanaesterac zadržava, svojim uzvišenim tonom zaleđene gordosti, izvan sveta. On može biti stih gospodina-pesnika, ali ne može biti i stih pesnika-pokajnika; njime može da se moli *javna molitva*, u svrhe svoga Dana, pa i svoje politike, ali ne i molitva svoga noćnog bdenja, kada iščezavaju sve slike i opsene Dana, i

[122] Pre knjige *Lirika* neobjavljeno.

[123] Izraz koji je Dučić upotrebio, govoreći o Rakiću: »Rakić je dvanaesterac doveo do savršenstva. Njegova poezija, naročito, nije mogla biti rečena bez tog tako ozbiljnog i ponosnog ritma« (Dr Vasa Milić, *Razgovor sa g. Jovanom Dučićem*, *Pravda*, XXXIV, 12144; v. pod naslovom *Milan Rakić*, u četvrtoj knjizi *Sabranih djela*, *Moji saputnici*).

kada ih smrt, što čeka na pragu, i što se uselila u svaku stvar, razvejava nepovratno. Na ovaj dvanaesterac, bog Dučićev, kao suštastveno bezobličje (ili kao bezoblično suštastvo), kao to prvo jutro sveta, i kao početak svakog početka, uopšte ne pristaje, onako kako ne pristaje na deklamaciju: smrt razvejava deklamatora nepovratno. Gde ima deklamacije nema smrti; gde ima smrti nema deklamacije. Bog, koji je za Dučića ostao neodvojiv od smrti, i sa kojim on u doba *Lirike* pokušava da se pomiri putem pomirenja sa smrću (tako da on sada smrt, kao jaz između boga i čoveka, pokušava da premosti), taj *bog u našoj smrti* takođe ne pristaje na deklamaciju.[124] Ono što hoće Dučić ovde, u religijskoj svojoj lirici, to je *neposrednost* opštenja, stihom što manje glasnosti i što manjega sjaja, sažetim i jezgrovitim, i koji ponovo teži zatvaranju u krug, ali u čijem krugu centar nije više čovek cilja nego ćutanje kao jedini govor boga. Ima čak, u ovome sažimanju Dučićevog stiha, u *Lirici*, i čitava jedna mala pravilnost, u odnosu na njegov duševni stav: tamo gde je najdublja njegova težnja ka samoporicanju, tamo je kod njega deveterac; tamo gde se, iz ove skrušenosti, ide u tihu himniku bogu (koja ni jednog jedinog trenutka ne zanemaruje ovaj nalog tihosti i samopregorelosti), to je *deseterac*, sa njegovom *unutrašnjom* patetičnošću, koja je *uzdržana i zato svečana*. Deseterac se javlja kao *disciplinovana patetika:* on vodi uzvišenju, i u njemu ima, nedvosmislena, težnja ka retorično-patetičnom, ali kojoj kao da

[124] Jedini Dučićev pokušaj da se, u dvanaestercu, obrati bogu, jeste njegova pesma *Molitva:* međutim, ta pesma (objavljena zajedno sa pesmom *Vrbas* prvi put za vreme rata, u *Službenim novinama Kraljevine Jugoslavije*, London, 31. I 1942) i ne pripada njegovom krugu religijske lirike. To je molitva za »nevine što ginu«, za one »što su pali / Pod noć krivokletca u podnožju krsta«, a u slavu božju: »Pomiluj, Svemoćni, nevine što ginu, / Tebi su pružene njine čiste ruke: / Za tvoju su oni pali veličinu, / Na tvoj znak prineli sve suze i muke. /—/ Svaka beše za te rana koja tišta, / A svaka reč eho tvoga strašnog slova, / I sada ti kliču samo s gubilišta, / I sad su nam grobља veća od gradova«. [Navedeno po verziji u *Knjizi o Draži*, uredio Radoje L. Knežević, sveska prva: 1941—1943, Windzor, Kanada *(Srpska narodna odbrana)*, 1956, str. 110. Inače ovu pesmu, a sa njome i pesmu *Vrbas*, štampao je nacistički *Srpski narod*, u svome poslednjem broju (Beograd, 30. septembra 1944), u času rasula okupacijskog režima; u tome broju, čiji uvodnik nosi naslov *Živeo Kralj!*, Velibor Jonić je, u članku pod naslovom *Uzdajmo se u Boga*, pisao: »Ali, pitaju se ljudi, gde naći oslonac, gde naći potrebnu duhovnu snagu? Onde, gde se ona jedino i nalazi: u veri i u Bogu«. Međutim, uvodnik ovog broja, a i prisustvo Dučićevih pesama u njemu, očigledno pokazuju da je tu nada u kralja i četničku emigraciju i njene zaštitnike na Zapadu bila daleko jača od nade u boga.]

se ne dozvoljava da se u potpunosti, i slobodno, izrazi. Otuda, u ovoj ovladanoj stihiji patetike, u ovome neprestanom sprečavanju da se njene sile potpuno iskažu, u tome njihovom zadržavanju u podzemlju duha, i jezika, uvek je izvesna svečanost, ali smrknuta, i neki sjaj, ali duboko unutrašnji i koji se sluti a ne vidi. (Nema tu sjaja Dučića kao »zlatara reči«, zlatarskog i draguljarskog, bogataškog, na površini.) Molitva Dučićeva je zato prevashodno u ovome desetercu izrečena, u ritmičkom obrascu ove svečanosti kao uzdržane patetike *i mira* nađenog u toj uzdržanosti. Put Dučićev ka bogu, kao put ka skrušenosti, jeste ovaj put od aleksandrinca ka desetercu i devetercu, od sjaja spoljnjeg ka sjaju unutarnjem, od bogataškog (verbalnog) rasipništva ka samoodricanju (ka askezi u jeziku). Kratak stih, to je ovde *dovoljnost,* pristajanje na ono što je neizbežno: i u devetercu i u desetercu, taj stih ravan je *jedinici govora,* to je rečenica-saopštenje (»Istina koja vapije«, »Svakičas svemir niče iznova«), koja, ograničena na devet ili deset slogova, ne dozvoljava »bogatstvo« epiteta i atributa, ali koja i povezuje, čvrsto, *početak sa svojim krajem,* tako da tu uvek ima prizvuka neke konačnosti, u ovoj vrhunskoj svedenosti, ali i neke dublje, i tragične, samozatvorenosti duha u njoj. Nešto ukleto, u sebe zatvoreno, i tamno u svojoj smrknutoj ozbiljnosti, neprestano se zbog toga oseća ovde. Ima nečega asketskog i u Dučićevom desetercu, i devetercu, nečega voljno siromaškog, nekoga siromaštva što se od udesa pretvara, prihvatanjem, u stvar svoje volje, u sopstvenu duhovnu metodu, a dikcija Dučićeva, u ovome rasterećenju i prečišćenju, kao da se vraća dikciji svakodnevnog jezika, tako da govor pesnički i govor svakodnevni, nisu, kao većinom u dotadašnjem Dučićevom pesništvu, dva govora (i uvek podržavajući svest o pesničkom govoru kao o posebnom i »naročitom« govoru). Rečenica, koja je u dvanaestercu tražila čitavu strofu, pa se i prenosila, ne jednom, iz strofe u strofu, kao kaskadama velike asonantnosti, mekote linije, i lako uznemirene melodijske fraze, izazivajući tako utisak bogataškog rasipništva, punoće, sreće i slave u obilju, ovde se najčešće svodi na jedan stih, tako da strofe deveterca ili deseterca produbljuju senzaciju neke čvrstine, ali i udarnosti: svaki stih je udar, a strofa — to su serije ovih udaraca koji, sa muklim odjekom u duhu, produbljuju patetično-tragični stav. Deseterac, iz udarca u udarac, to je ovde pre svega ovo povezivanje početka sa krajem, u znaku opšte težnje Dučićeve da se, nalazeći svoj kraj, kroz smrt vrati svome ušću: deseterac, to je ovde ovo čuvanje izvora i ušća, ili neke

opšte volje i one volje pojedinačne, koja iz nje proističe, da je potvrdi time što će njoj da se vrati, a ne od nje da se odvoji. *Lirika* dovodi do vrhunske svesti o ovoj volji deseterca kao volji za čuvanjem veze i početka i kraja, otkrivajući je, Dučićevim dikcijskim intervencijama, kao volju večnog vraćanja kraja početku, i možda je to, — u dubokoj saglasnosti sa osnovnim duševnim opredeljenjem ovoga povratnika, koji se iz svoje slave vraća, kroz vrata smrti, prvome danu, — ono najdublje i pesnički najčistije što je ova knjiga otkrila.[125]

Ima tu još izazova retoričnosti, i domišljanja (a pre svega neuništive, od svega jače Dučićeve igre na kartu paradoksa, te igre koju je on igrao do poslednjeg svog dana), ali stih, koji je tražio svoj sjaj kod Heredije ili Albera Samena, kod Sili Pridoma ili Lekonta de Lila, usmeriće se ovde ritmovima neuporedivo ponornijim: javiće se, u njemu, kob i glas Tina Ujevića, upravo dozvanog ovim samoodricanjem, ovim pokušajem samodiscipline u patnji i ushićenju, a ne manje i ovim dobovanjem neumitnosti, iz udarca u udarac, koja uvodi u Ujevićevu intonaciju:

Ali sam nevin, jer ja stradam;
I čist, jer čekam dan otkrića;
I novorađan jer se nadam;
I pijan samo od tvog pića.[126]

[125] I samom svojom metričkom strukturom, ovaj deseterac je stih vraćanja: daktil i trohej pre cezure, on drugim svojim delom, kao trohej i daktil, izvrnuto ponavlja sebe (pa je taj drugi deo kao izvrnuti »lik« prvoga dela, u ogledalu, kao talas što se vraća, istim putem): »Srce sa svojim zlatnim ključima / Bije u brave zlatne kapije, / Gde ćuti zla i nedokučima / Istina koja vapije« *(Kob).* To je zaokruživanje, i sugestija izvesnoga ispunjenja, ponavljanjem daktila, koji posle melodijskog zamiranja u dva središnja troheja, sa cezurom, kao da obećava buđenje melodičnosti, u slavu asonantnosti. Za to ne zna deveterac, koji se, sa daktilskim početkom, razvija dosledno trohejski, bez povratka početku, bez simetrije: »Taj znak što mrkne i što sjaje, / Taj govor nebu reču tamnom! / Dokle će ići i što traje — / Ta gorka igra sunca sa mnom?« *(Senka),* tako da reč toga deveterca izgleda »tamnija«, a igra njegova sa suncem »gorča«, od one u desetercu. Ali, sve se to dešava u veoma uskom krugu melodijskih mogućnosti ovoga deseterca, kao u nekakvoj melodijskoj bezizglednosti kojom se ponavlja i bezizglednost egzistencijalna, tim više što taj stih, doslednim ponavljanjem u pesmi, i samo sa nenametljivim razlikama u trajanju dužina i intenzitetu pojedinih naglašenih slogova, uvodi u turobnu jednoličnost. Tu ima sjaja, ali duboko zapretanog; tu ima asonantnosti, i dalje, ali je ona bezizgledna, kao slabi talas osuđen da se neprestano vraća.

[126] *Pobožna pesma* (1932, *Lirika*). — Sasvim je ujevićevska atmosfera, i sasvim ujevićevska sintaksa, u ovim rečenicama koje počinju sa *Ali,* i lome se,

Tamo gde je lirski motiv nešto razigraniji, i gde se može da nasluti, uprkos svemu, i neka *vedrina* u duhu (a to će se, u ovome sumračnom Dučiću koji se spušta, javiti samo u dva maha), obnavlja se, i to gotovo neodoljivo, kod ovoga dugogodišnjeg majstora aleksandrinca, *romantičarski osmerac*, taj stih čiste

preko cezure, sa *jer* kome sledi *ja* (»jer ja«, posle cezure, usred stiha, tipično je ujevićevsko: cezura se pretvara tako u zastoj, ali kome sledi kolovrat vrtoglavica), i ujevićevsko je ovo nastavljanje, posle toga, stihom sa »I«, ponovo u kombinaciji sa ovim prelomnim »jer«, u ovome vrenju koje je naviranje patetike, ali s otporom uma, i volje, kao u strepnji da se, predavanjem njenim ognjevima, ne ode pravcem njegovoga potpunog zamračenja. Taj Ujević, iz *Kolajne* i *Leleka sebra*, prisutan ritmom, tempom, atmosferom iskušenja, samoopregorevanja, ima u sebi nečega pretećega, i zloslutnog, na samome rubu ponora, kao da je samo čekao da likuje u Dučiću. Ritmovi njegovi, i *duh* njegov takođe, javiće se kod Dučića i znatno ranije, u njegovim dvanaestercima iz pesama štampanih još 1918:

Reči neslušane, vi lepote čiste
Istine u zračnom neporečnom ruhu!
Reči u samoći očajanja vi ste
Setni govor s Bogom, njegov glas u duhu

i neposredno posle toga:

Piće moga tela i svetlost mog duha,
Mog sopstvenog glasa odjek u dnu dola,
Nekad praznik mojih očiju i sluha,
Da sad budeš tajna gorčine i bola.

Ti u kojoj ljubljah *svoju iluziju,*
Svoj san o ljubavi i san o lepoti,
I neku reč strašnu kazanu u ploti,
A koju ja pojmim silnije od sviju.

Ova *Pesma tišine* objavljena je u *Zabavniku Srpskih novina*, na Kriu (1918), u kome je Tin Ujević objavljivao svoje pesme, sa definitivno nađenom metričkom formulom *Kolajne* i *Leleka sebra*. Dučićeve pesme u *Zabavniku: Pesma ljubavi, Pesma sutona, Pesma tišine, Pesma umiranja* i *Poslednja pesma*, objavljene u istome broju (II, 13, 7), datirane su godinom 1916, ali neporečno prisustvo jedinstvenog Ujevićevog ritma, njegove sintaksičke linije, pa mestimično čak i njegove leksike, ovo isticanje godine 1916. čine sasvim sumnjivim. Istina, Dučićeve pesme iz *Srpskog književnog glasnika*, iz 1914 (među kojima su i pesme *Neprijatelj* i *Krila*, koje spadaju među ono najznačajnije što je ovaj pesnik do prvoga svetskog rata napisao), kao da *dozivaju* ovaj ujevićevski ritam, tu ritmičku koncentraciju za koju Dučić dotle nije znao, tu muklu udarnost stiha, onako kao što čak i kod Bojića, pa i kod nekih drugih, nedorečenijih pesnika, u njegovoj patetici, ima neke ovakve anticipacije Ujevića kao jednog gotovo nužnog ritmičkog obrasca do koga se *neumitno* dolazi u hrvatskom ili srpskom jeziku *linijom koncentracije aleksandrinca*. Ali ta opšta težnja, koja objavu

naivnosti kome je već Vojislav Ilić najavio smrt, heksametrima tražeći obrazac posredno-deskriptivnog, anti-romantičarskog, »objektivnog« lirizma, a kome je upravo Dučić, s Rakićem, verovao da peva opelo, svojim aleksandrincem. Ili je to, čak, — a za izraz prožimanja skrušenošću vedrinom, i vedrine skruše-

Ujevića osvetljava i *kao moranje, kao imperativ čitavog jednog jezika a ne samo jednoga pesnika* (koncentracija hrvatskog ili srpskog aleksandrinca, u parnasovskoj formi, kao da nužno vodi nekim »ujevićevskim« akcentima), ovde je, u nekim Dučićevim trenucima u *Zabavniku*, modelovana sasvim po *individualnom* obrascu Ujevićevom. (Ujević, bez kolebanja, *može* da potpiše stihove: »Piće moga tela i svetlost mog duha«, »I neku reč strašnu kazanu u ploti. / A koju ja pojmim silnije od sviju«.) U gore navedenim strofama to je: 1) oblik vokativa kojim se počinje strofa, 2) pregib između drugog i trećeg stiha, posle kojeg, — kao posle zastoja, grča, šiknulim mlazom *oslobođava* se čitav drugi stih, tipično ujevićevski intoniranom čežnjom za uzvišenjem, i tipično Ujevićevim rečima: »u zračnom neporečnom ruhu«, 3) ritmički obrazac trećeg i četvrtog stiha, tako što se treći stih kida, zarezom, posle desetog sloga, a četvrti, *nakon opkoračenja*, posle šestog sloga, na koji način se, posle grča u trecem postiže smirenje u četvrtom stihu, kao u dvanaestercu sa cezurom između dva šesterca, koja je i interpunkcijski (zarezom), označena. Za razliku od trećeg stiha, koji je sav grč, i u kome se muka duha iskazuje mukom izraza, naglašenom ovom nepodudarnošću pauze metričke i pauze sintaksičke, — tako da je reč »očajanja« tačka razilaska sintaksičke i metričke linije, čak njihov sukob, pa je *grč* ovaj *grč sukoba sintaksičke i metričke volje*, jer metrika traži prekid gde sintaksa zahteva produženje izraza: usred same reči očajanja, koju kao da bi metrika htela da prepolovi, i koja kao da je greben koji stihija metra nije uspela da osvoji, zahvaljujući sintaksičkom otporu, a što je sve, opet, naglašeno isticanjem ove reči *očajanja* zarezom neposredno posle nje, kojoj sledi »vi ste«, ta dva sloga dvanaesterca odvojena tako da je nemoć izraza nemoć ovog dvanaesterca, i tako da se *oslobođenje* koje će usledіti u završnom, četvrtom stihu ove katrenske strofe biti još naglašenije, i još moćnije u sluhu: savršena simetrijska pravilnost njegove podele, na dva šesterca, sa cezurom koja pada na isto mesto gde i volja sintakse (iskazana zarezom). Ujević je tu, u ovoj neprestanoj smeni grča i njegovog razvezivanja, muke i teškoće izraza i ovog oslobođenja, posrtanja i uzvišavanja, što i daje njegovoj versifikaciji sugestiju neprestanog uzleta i spuštanja, kao neprestanog otvaranja i zatvaranja, kao jemstvo duševne *dramatičnosti*. Taj ujevićevski »setni govor s Bogom«, u unutrašnjim pregorevanjima, između očajanja i nade, između posrtanja i ushićenja, *to iskušeničko* što ne dozvoljava svevlast »majstorije« izraza, kao trijumfovanja nad materijom jezika, već traži jedno drugo majstorstvo: ovo koje kontrapunktira muku bezizraza s mukom izraza, i posrtanje s poletom, a da se pri tome, ipak, bitna ritmička orijentacija pesme ne ugrozi i ne izda, to je ono što Dučić, »majstor«, veštak »cele lepe pesme«, čovek koji hoće pobedu bez poraza, i sreću bez trunke očajanja, pa i najmanjeg, osvojenje bez i najslabijeg iskušenja, taj svevlasni *buržuj* koji se grozi svake pometenosti, i koji hoće uvek i svuda da bude blistav, nije mogao bez Ujevića da nauči: *njegova poetika »cele lepe pesme« kraća je od Ujevićeve poetike tačno za dužinu ovoga znanja greške i ogrešenja.* Tamo gde Ujevićevo pesničko znanje obuhvata i neznanje govora, prema kome se, međutim, znanje govora tek stvarno definiše (jer se definiše u

nošću, — kombinacija deveterca i ovoga osmerca, i to njihovim naizmeničnim smenjivanjem (u tri katrena pesme *Natpis),*[127] kad osmerac deluje, posle deveterca, kao njegov *odjek,* i kada je sve u nekakvoj tihoj unutrašnjoj ozarenosti, kakvu ovaj pesnik nije znao pre toga, u jednom sasvim nedučićevskom miru koji je ovde, i za njega, mir u *izmirenosti sa smrću:*

S mora na čijoj crnoj ploči
Sva mirna sunca sedaju,
Do na breg smrti, s koga oči
Na oba sveta gledaju —

Ponor po ponor, gde god sinu
S neba ko svetle čistine . . .

stvarnoj egzistenciji, u stvarnosti bića i jezika, koja nikada i nipošto nije čisto usaglašavanje), tako da je to jedno totalno znanje, Dučićevo pesničko znanje javlja se kao ovo *neznanje neznanja:* ono nije i *njegovo* znanje. Za ovo su, međutim, potrebna velika i stvarna iskušenja u duhu, bilo da se javljaju kao Ujevićeva stradanja, najponornija u modernoj poeziji hrvatskoga ili srpskog jezika, bilo da se javljaju kao njegova ushićenja: i u jednom i u drugom slučaju, to je obećanje apsolutne, vanumne svetlosti, ili obećanje *silaska s uma,* od kojeg se Ujević užasavao kao od nekakvog rasturanja u toj svetlosti apsolutne lepote, za koju nema ni jezika ni imena, i koja je s onu stranu svakog oblika. I Ujević je, kao i Dučić, čitao Bodlera i simboliste; i on je, kao i Dučić, u *Kolajni* i *Leleku sebra parnasovac,* sa kultom savršene organizovane forme, ali taj kult apsolutne forme ne ide kod njega samo iz kulta apsolutne lepote (koji je tu prožet idejom romantičarsko-religiozne ljubavi, u *neporečnom* duhu katoličanstva, katoličke misterije i katoličke pompe, sa bogosluženja), već ide, protivurečno, i *iz straha* od te lepote. Najdublja, dramatično-tragična i dramatska protivurečja Ujevićeva (duhovna, i moralna), koja su u tome da se bojao onoga za čime je, kao za apsolutnim, žudeo, kajući se zbog toga svog straha, i osećajući samog sebe kao *nedostojnog,* iskazuju se, na ravni versifikacije, ovim protivurečnim njegovim parnasizmom. Taj parnasovski njegov stih isto je toliko dozivanje lepote bez granice i bez oblika, koliko je, savršenstvom *oblika,* svojevrsna mentalna tehnika za odbranu od njene poplave: Ujević ovim stihom kao da se zatvara u sebe samog, i kao da u granicama svoje parnasovske forme traži poslednje utočište pred poplavom beskraja; otud je kod njega i mogućan susret *baroka* sa gotskom strogošću kad mu volja pesme kao da izrasta u gotske katedrale, mračne, a šiknule (»ko pružene ruke«) u nebesa. Jovan Dučić ovo ne zna; on će, na nekoliko mesta, reći strah od lepote, ali to je kod njega samo stvar stila, a ne istinskog straha: on je lepotu tražio svuda, i dozivao ju je versifikacijom, a nije se, nikada, versifikacijom pokušavao da odbrani od nje. Otuda njegova pesma, pre susreta sa Ujevićem, i ne zna za *unutrašnju* dramatičnost stiha: to je forma lišena dramatičnosti, jer je lišena ovakvih protivurečja i iskušenja.

[127] Iz 1932; *Lirika.*

Dok putić jednom najzad minu
Između sna i istine.

Vaj, ništa više da ne prene
Taj puhor sna i zamora,
Penji se tiho, zimzelene,
Uz ploču bledog mramora.

Ta pesma vrhovne prostote, i svedena na svega nekoliko elemenata, to je uistinu »puhor sna i zamora«, ona naivnost koju je aleksandrinac u srpskoj poeziji, za izvesno vreme, uništio, a trag koji tu ostaje u duhu, to je na reči valjda neprevodiv trag nežnosti zimzelena što se penje uz ploču mermera: trag života, gotovo nevidljivog, kao neko svetlucanje koje, sasvim slabašno, ipak ima životodavnu snagu sunca čija svetlosna plima ne umire zajedno s nama. Dučić »mramora«, i aleksandrinca, u ovom trenutku iščezava nepovratno: »mramorom«, teškim i ledenim, to se ne da izreći, već samo ovim tragom. lelujavim, i jedva uhvatljivim, što ga zimzelen ostavlja za sobom, penjući se ovako, nezaustavljivo napredujući, i dalje, uz mramor: taj mramor, to je taština uma, i taština pesnika, a zimzelen je znamenje neke volje, bez imena i razloga, koju ova taština neće u mramor uhvatiti i koja će, i netaknuta njime, gluva i slepa za njega, u nekakvoj ravnodušnosti, podjednako užasavajućoj i uspokojavajućoj, da se produži u beskraj.

Janko Đonović

Janko Đonović rodio se »sa teletom i pijetlom u seoskoj pojati«,[1] i to nikada nije zaboravio. Najveći broj stihova koje je napisao izvire iz njegove seljačke samosvesti. On, koji je pripadao onima što vonjaju na kolibe i kojima, i u gradu, bršljan raste uz rebra,[2] unosio je u poeziju pokreta socijalne literature misao o proletarizovanom crnogorskom seljaku, bedom prognanom u američke rudokope, o konjušarima i kontrabandžijama svoga crmničkoga kraja, ali, istovremeno, i veliku žudnju za napuštenim rodnim krajem, žudnju koja je, ne jednom, u njegovoj poeziji odjeknula akcentima kajanja pred napuštenim seljačkim ognjištem: »O kameni prijestole slobode, / vruća Tenisonova inspiracijo /... / Primi jutros, kamena ćelijo, / tvoga umornog i potucanog sina / koji na tebe ponekad zaboravlja«.[3] Đonović, čijim tekstom (u

[1] »Da se opomenem da sam u opancima nekada kosio travu, / da sam krdima žutim bio u gorama vođ i brana, / da sam o luku i hljebu brao lišnjake, gorio klačine, nagrebao rumetin, / i da sam bio osamljenog, sasječenog nekog gaja grana! / ... / Da se opomenem, najzad, ovom bjelinom što gušće šumi / da sam se rodio sa teletom i pijetlom u seoskoj pojati, / kada u čitavom kraju vrijeme je bilo beskonačnost, / a ljudi ne znađahu ‚koliko je sati'« *(Opomena,* u knjizi izabranih pesama *Gorski tokovi*, izd. *Prosveta,* Beograd, 1947; u ciklusu *Vidici i torovi,* 1928—1934).

[2] »Vonjali smo na kolibe, u dalekim gradovima, / i bršljan nam je rastao uz rebra« *(Pjesma o nama,* iz 1932; *Gorski tokovi,* ciklus *Crnci i Crnogorci,* 1929—1935).

[3] *Seljačko ognjište,* u knjizi *Kamena počivala,* izd. *Novo pokolenje,* Beograd, 1954.

formi pisma) *Jednom nadrealisti,* najavljen je, prvi put, sukob pesnika socijalne literature i pesnika nadrealizma, i to *kao neumitan* (u ime monolitizma: ima da se gradi *»jedno«,* i zbog toga »jedan od nas biće suvišan«),[4] osnovnom svojom prirodom bio je, svakako, daleko od one literature koju je *Stožer,* pokušavajući (posle njegovoga teksta *Jednom nadrealisti)* da povuče liniju razgraničenja prema nadrealizmu, označavao imenima Rena, Sinklera i Barbisa:[5] u osnovi njegovoga odbacivanja nadrealizma nije ni Ren ni Sinkler ni Barbis nego iskustvo koje se staložilo u stih-izjavu: ». . . seljaci smo — u krvi nam je bršljan i pojata«,[6] a možda i više u stihove nade:

Majka će, s jeseni, zakopavati moje ime u crnu brazdu
da na proljeće, sa mojim povratkom, požanje izrastao,
zeleni dar

(Čekanje).[7] Osnovna iskušenja epohe, bez kojih je nezamisliva pustolovina moderne poezije (a ne samo nadrealizam), kao iskušenja bezimenosti i vanjezičnosti, u pretnji sveopšte dezintegracije, u otkrivanju svakog konačnog identiteta (a pre svega sopstvenoga Ja) kao iluzije i mistifikacije neprihvatljivog sveta otuđenja, ostaju potpuno izvan najprisnijega doživljaja ovoga pesnika koji ne samo što *ima ime* nego ima i nadu da će iz toga imena, zajedno s njegovim povratkom u selo, majci, da »izraste zeleni dar«. Pesnik nadrealizma išao je protiv *svog* sveta (svoje klase), protiv *svog* imena i protiv pamćenja, spreman svakog časa da ponovi: »Ja se zovem i bivam kako tuđe pamćenje govori ma gde«,[8] ako već nije bio u stanju da kaže da je »individua više *moje* nego što je Ja« (oblik svojinskog sveta).[9] Đonović je pesnik

[4] »I kad se obazremo u nedoglednoj pustinji budućega dana, sukobićemo se međusobno. Jedan od nas biće suvišan. (. . .) Do sukoba mora doći. Moraće se graditi *jedno,* veliko i toplo kao ona ljudska misao u muci, čistoti i čednosti napora« (*Stožer,* 1931, II, 3—4).

[5] ». . . naše su ideologije i metodi sasvim drugi — i mi uz Renna, Sinclaira i Barbussea ne stavljamo nikako nadrealiste« *(Stožer,* 1931, II, 6).

[6] »Smijte se svi na naše želje lude, / ali seljaci smo — u krvi nam je bršljan i pojata. / Tjeskobno nam je u ovome gradu, / sobe su te mračne ćelije naših života« *(Mi u gradu,* 2, iz 1931; *Gorski tokovi,* ciklus *Vidici i torovi).*

[7] Iz 1929; *Gorski tokovi,* ciklus *Vidici i torovi.*

[8] Marko Ristić, *Nestalna maska i život,* 1927 (v. u knjizi *Nox microcosmica,* Beograd, 1955).

[9] Koča Popović, u anketi *29. april 1931, Nadrealizam danas i ovde,* jun 1931, br. 1.

svoga: i svoje klase i svoje nacije;[10] on je pesnik proletarizovanog crnogorskog seljaka (ekonomski i nacionalno osporenog crnogorstva): pesnik samoodbrambenog utvrđivanja u ugroženom identitetu, pesnik pamćenja a ne zaborava, pesnik »svoga« a ne pobune protiv njega. Između dva susreta sa proletarizovanim Crnogorcem, on u Beogradu »sklapa oči pune domaćih prizora« kao i taj Crnogorac u američkim rudnicima.[11] On, koji je pisao da »Crnogorci danas sve više dobijaju klasnu svijest i sve više se oslobađaju tradicije«, i da »vraćanje nazad nije nikad vodilo putevima progresa i stvaranja«,[12] živeo je osnovnu svoju pesničku kob sklapajući ove oči (pune domaćih prizora), neprestanim vraćanjem »kamenoj ćeliji«, talasima sećanja.

To sećanje jače je od Beograda (kome je Đonović, u celokupnome svom stvaranju, neposredno posvetio samo dve pesme),[13] onako kako je njegova majka, kojoj on, takođe, nije prestajao da se vraća, ne samo jača, u ratu, od strave logora, dok se nad njom zaštitnički uznosi,[14] nego je jača i od Pariza, kome je ovaj pesnik posvetio više pesama nego Beogradu, ali

[10] Između klasnog i nacionalnog kao da iščezavaju sve razlike: ». . . Crnogorca vezuju apsolutno zajednički interesi sa varoškim proletarijatom«, ali »klasnih razlika u Crnoj Gori nije bilo, ako se izuzme jedan manji dio inteligencije u posljednje vrijeme. Crnogorci su najčešće bili na istom nivou. Podjela na ‚kućiće' i ‚nikogoviće', koja ima svoj korijen u ekonomskoj razlici, danas sve više iščezava« (Đonović, *Crnogorci za socijalno opredjeljenje, Razvršje,* 1932, I, 2; v. Radoslav Rotković, *Priroda, selo i grad u poeziji Janka Đonovića,* predgovor u knjizi Janka Đonovića *Kamenice,* biblioteka *Luča,* 34, izd. *Grafički zavod,* Titograd, 1971).

[11] »Poneki jekne bolno pod tuđim brdima / i umire tu, kao skot, izmučen. / Sklapa oči pune domaćih prizora, / svoje čeljadi, / svoje avlije / i svojih tvrdih njiva . . . / Crkavaju tu / pod padom kakvog brijega, / Crnci i Crnogorci / u zlatnim grobovima!« *(Crnci i Crnogorci,* 3; *Gorski tokovi,* u ciklusu *Crnci i Crnogorci).*

[12] *Crnogorci za socijalno opredjeljenje*

[13] *Dunavski most i Jutarnji bilten (1. maj 1938); Gorski tokovi,* ciklus *Mostovi (1937—1940).*

[14] *Majka (sjećanje u žicama),* iz 1942; *Gorski tokovi,* ciklus *Iza žica (1941—1945).* Pesme u ovom ciklusu Đonović je napisao u logorima (u Albaniji, Italiji i Nemačkoj), u kojima je bio posle julskoga ustanka 1941; te pesme »morao je (. . .) učiti napamet, da bi ih proneo i sačuvao kroz logore i lutanja po tuđim zemljama, kroz fašističke straže, kontrole i pretrese« (Dragi Milenković, *Uz ovu svesku,* predgovor u Đonovićevoj knjizi *Na leđima Apenina,* biblioteka *Svedočanstva,* sv. 36, izd. *Prosveta,* Beograd, 1953; prva, kraća verzija ove proze, *Pod Gran Sasom,* objavljena je u Đonovićevoj knjizi *Hronike i putopisi,* izd. *Narodna knjiga,* Cetinje, 1950).

u kome je uspeo stvarno (i sa nešto izrazitijim poetskim posledicama) da doživi samo bol za majkom, u nekoj hotelskoj portirnici, upisujući se u listu gostiju. Taj Pariz njegov, sveden na odavno banalna, »opšta« mesta (u Parizu, Janko Đonović je video: Luvr, prostitutke, Ajfelovu kulu, metro, Senu i klošare), odakle crpi svoju banalnost ako ne upravo iz snage Đonovićeve crnmničke »kamene ćelije«?[15] Huka automobila na Sen-Mišelu izaziva u Đonoviću sećanje na zavičajne vetrove, na domaće ognjište uz koje sedi njegov ostareli otac,[16] a majka, sa kojom je on želeo da se nađe u Parizu, verujući da bi njihov susret bio veći nego susret Napoleona i Francuske na Konkordu,[17] natkriljuje sve stvarnosti Pariza toliko da Pariz ne može a da ne bude samo banalan.

[15] Ima u njegovim pesmama iz Pariza (u knjizi *Žeđ drumova*, izd. *Nolit*, Beograd, 1961), s vremena na vreme, izvesnog lirskog treptaja, pa i poneke slike (»Pokatkad čučim sa dangubama / što čekaju da bljesne riba / na udici / kao upaljena šibica«, — *Virovi Pariza, 2)* ali nema iole stvarnijeg dodira sa Parizom. Đonović, koji se »drži« metroa, Sene i Ajfelove kule (»Ja ovdje nikoga nemam / samo metro i Senu / i kupole prastarih crkava / i Ajfelovu iglenu strijelu. / — / Ja se držim njih / i često ih pominjem«, — *Virovi Pariza, 4)*, stvarno se »drži« ovde van Pariza. Otuda i može da poveruje da može klošare da opiše kao one koji nemaju »volje da se svrstaju u bilo kakve borce«, koji su »besperspektivni« (klošar je »beznadežan, besperspektivan . . . «), ali da »Pariz ne bi bio to što jeste, u svojoj dinamičnoj sveukupnosti (!), pored ostalog i da nema klošara« (u kratkom proznom tekstu *Klošari).*

[16] »Kuda da pođe po takvom nevremenu, koje je, vjerovatno, svakoga rastjeralo sa ulica sem nepregledna krda automobila. Možda je to kakav morski, prekookeanski vjetar, pa se zaošijava i struže dubokim klancima ulica, čiji mu tjesnaci daju još veću snagu. U tom huku nevremena, što provaljuje u zavučenu, uplašenu sobu, ima neke nedorečene priče o njegovima, o starom ocu koji sjedi pri seljačkom ognju i džara u jasenove klade. Kao da ga čuje kroz onu vjetruštinu kako kaže baki s panja: / — Hvala bogu, što onaj čovjek skita po svijetu. Bolje da se smirio kod one djećice, ako su gladna da ih nahrani, ako im je zima, da ih pokrije i utopli. Bio sam ja po svijetu. Pariz je besposlica i mamipara. (. . .) Ustao je, obukao se umio, osvježio. (. . .) Napolju nije bilo nikakvog nevremena, iako se huk jednako komešao po sobi. Automobilske matice nadolazile su Sen-Mišelom silinom jesenjih bujica, i tutnjele u svim pravcima. / Bio je obmanut« (*Košava; Žeđ drumova).*

[17] »Ubode me ime tvoje kao strijela, / ime i prezime djevojačko. / . . . / Dođe mi da kričem kod portira, / da mu mnogo pričam o tebi, / a ne samo da zapišem ime tvoje / na onoj hladnoj policijskoj hartiji. / — / Ja razgledam veliki Pariz, svjetlosti njegove polivaju me / u bezmjerje. / Kako bi dobro bilo / kada bi banula odnekud / putnica, daleka, ti. / — / To bi bio za mene veći susret / nego Pariza i Napoleona / pred Egipatskim stubom / na Konkordu. / . . . / Divili bi se Parizu zajedno, / možda bi se ti prekrstila pred jarmom Notr-Dama. / I kao da čujem tvoje brižne riječi: / ‚Kućo moja, čuvaj se od ovih auta, / Koliko ih je kao da iz zemlje izviru . . .'« *(Posjeta,* iz 1959; *Žeđ drumova).*

»Kamena ćelija« apstrahuje, svojom moći, sav aktuelni svet. Đonović je, stvarno, zatvoren u ovu »kamenu ćeliju« kao u nekakav apsolutni identitet koji ne prestaje da se u samome sebi utvrđuje, snagom sećanja, tako da je za ovoga pesnika, — koji je mogao da kaže, svojevremeno, glasom proletarizovanoga crnogorskog seljaka u Beogradu: »Kako je sad i koliba dobra koju ostavismo«[18] (ali koji se, i u najnovije svoje doba, molio pokajnički »kamenoj ćeliji« da ga primi, kao »potucanog sina«), — »gradsko nebo (. . .) puno rečnog i zavičajnog sjaja«, pa su zato »na njemu figure oblaka: krave, kolibe, plastovi i brda«.[19]

U tome je osnovni problem pesnika Đonovića: stvarnost (Beograd ili Pariz) ne daje njegovoj evokativnoj snazi izrazitiji otpor, onaj kojim bi ta snaga došla do veće svoje izrazitosti. U jednoj od poslednjih svojih pesama (napisanoj daleko od svake »najamne klijeti«), Đonović je pisao kako bi svisnuo u gradu »da krave ne muču kroz vodovodne cijevi«,[20] ali poezija koja se, možda, mogla da traži razvijanjem i intenziviranjem duševne i verbalne prakse složene u tome (pomalo komičnom?) stihu, — prakse sporenja sećanja i neposredno-datog iskustva, — uzalud je očekivala Janka Đonovića: njegova Crmnica u Beogradu ostaje izvan sukoba sa Beogradom; nijedna njena »figura« na beogradskom nebu ne rađa se u protivurečju sa slikama Beograda, nijedna ne zna za višeslojnost i unutrašnju napetost do koje

[18] »Ugnute pojate što biše naši stanovi, / mirisale su ljubičicom i mirom. / Proljeće je na tim kućištima / bilo dobrota neizmjerna . . . / — / Postalo nam je tijesno u ovom gradu; kanali romore o nama koji smo ih kopali. / Prosječene snage i otvorenih rana / da nam se skljokati na gustu travu, — / da u rastu proljetnjem, gdje izvire ruj i mir, / operemo ovo ruglo sa sebe, / da se vratimo tebi, zemljo, što silno dišeš / pod našim poplatama tvrdim! / — / Kako je sada i koliba dobra koju ostavismo« *(Mi u gradu, 2).*

[19] *Gradsko nebo; Gorski tokovi,* ciklus *Mostovi.* — Isto se javlja i u poeziji drugih crnogorskih pesnika, posebno Zogovića, koji u gradu pod kišom otkriva da »ne pada pljusak, no raste s krovova pšenica« *(Krovovi Beograda pod junskom kišom,* 1939; *Prkosne strofe,* izd. *Kultura,* Beograd, 1947), koji se »u klancu ulice« osećao kao bagrem zarobljen asfaltom *(Breza,* 1939; *Prkosne strofe),* i čije pesme žudnje za kišom i za šumama u potpunom su saglasju sa Đonovićevim zahtevom: »Planinu mi dajte! / Te mile pretke / što su pusti rasli, samotni starili / u gori rosnoj i gori zelenoj. / Planinu, tvrdu domovinu / i moje srce će snažno / izvreti u svjetlosti dana / kao kakva velika rijeka, / izvreti do na kraj svijeta« *(Planina,* iz 1959; *Kamena počivala).*

[20] »Ne bih mogao da se stanim / u ovoj pregradi velikoga grada / i sišem njenu blagost i mir, / da krave ne muču / kroz vodovodne cijevi; / u kadi kao u koritu / neko im vodu dijeli« *(Ne bih mogao; Kamena počivala).*

bi imalo da dođe u tom protivurečju, i zato sve one završavaju u standardnoj deskripciji, u maticama velike Đonovićeve *raspričanosti* koja onemogućava ma kakvu dublju koncentraciju.

To je dekoncentracija umesto koncentracije, razlivanje umesto sažimanja, površina umesto dubine. To je raspričanost koja jedino dozvoljava deskripciju, i poređenja, po površini stvari, a ne metaforu, kao preobražajno-otkrivalačko prodiranje u unutrašnjost stvari, raspričanost koja ne vodi *u* stvar nego izvodi *iz* stvari, *raspričanost kojoj izmiče stvar,* i koja je zbog toga prožeta, uvek (i uvek nanovo podsticana), nekom rđavom savešću pred stvarima: nabrajanje stvari, njihovo gomilanje, kao veliki lov na stvari, koji se, međutim, nikada neće okončati: masa pojedinosti, obilje podataka koji *klize* padinama svesti, zadržane na prvome sloju iskustva, i koje ne može nijednu stvar da zadrži. To je obilje stvari koje se *ređaju,* jedna za drugom, odlazeći u nepovrat (jedino što tu može da se upamti, to su *ritmovi* ovoga nabrajanja stvari, ali ne same te stvari), umesto metaforičke sinteze: to je »prosta« reč, koju Janko Đonović hoće očito onako kako hoće da se zadrži u stvarnosti koja svakodnevno govori tom rečju, reč svakodnevnog (najprimarnijeg) opštenja, ali reč koja ostaje »znak« stvari, *a ne i poetska reč kao sama stvar.* To je reč koja ne zadržava stvar: »prosta« reč koja je *opširna,* reč koja ne prestaje da obećava stvarnost, u samoj njenoj suštastvenosti koja bi imala da bude »prosta«, ali koja je *gura* u opširnost, u nezavršivo govorenje, upravo zbog toga što je reč svakodnevnoga govora kao govora s onu stranu koncentracije i makar i najslabije sinteze, reč pričanja (pričajuća reč) koje klizi *preko i izvan* stvarnosti, onako kako ostaje preko i izvan bića. Govor Đonovićev, koji se zasniva na verovanju ovoga pesnika da je istina (kao sama stvarnost stvarnosti) u onom što je »prosto«, kao prvobitno, pa da, zbog toga, govoriti stvarnost (ili stvarno govoriti: *biti* u istini), znači neprestano vraćati se »prostim« rečima, držati se nivoa takozvane »svakodnevnosti«, jeste opširan onako kako je sve »prosto« uvek opširno, ili kako je sve »prosto« (prvobitno) osuđeno na priču (na kruženje oko stvari, izvan njih), utoliko više što mu je uskraćena mogućnost sinteze, mogućnost same stvari. Slobodna forma, koja se javlja već u prvoj zbirci Đonovićevoj, *Živi portreti,*[21] ovde se prožima izvanredno velikom narativnošću,

[21] Izd. knjižare *Progres,* Nikšić, 1927; to je knjiga uglavnom potpuno beznačajnog a često i sasvim neukog pa i polupismenog, stihovanja: »Ovo modro

kao da socijalni bunt, koji hoće da vrati istinu stvari, zahteva prozni govor.

Đonović nikada nije pokazivao izrazitiju sposobnost za sintetičnost. Pa ipak, on se njoj približavao, s vremena na vreme, kao u pesmi *Putnik pred katunom* (iz 1931):[22]

Svako veče dok sunce traži po planini
kolibu da prenoći, zvjerinjski se skitam
proplankom golim, — samotan i blijed.
Dobar veče, čobane druže,
jesi li pomuzao kravu i upalio lampu?

Ali, naslućeni lirizam ovakvih poetičnosti on nije mogao da nastavlja zato što nije mogao više »samotan i blijed« da se »zvjerinjski skita« po planini (zajedno sa suncem koje u planini traži kolibu da prenoći). Umesto *animističke misterije,* koja se oseća iz ove poetičnosti, i koja je kao misterija prvoga dana sveta u kome čovek i sunce kao da žive jedinstvenu, nedeljivu kob, — tako da i u rečenicama vrhunske mogućne prostote: »Dobar veče, čobane druže, / jesi li pomuzao kravu i upalio lampu?«, ima nečega mitskog (nečega od mitskog jedinstva sveta i kosmosa), — javlja se istina stvarnosti Crmnice što se rađa u raspadanju ovoga jedinstva, istina Crmnice u čijem središtu nije više čoban iz pesme *Putnik pred katunom* (onaj čiji čin paljenja lampe, — u svetu jedinstva ciklusa kosmičkih i ciklusa čovečanskih, — postaje neki misteriozni čin, trenutak nekoga kosmičkog rituala?), nego je to čovek bedom prognan iz Crmnice (u američke rudokope), i koji u Crmnicu može da se vrati samo »sa zlatnim zubima«, »sa kuferima što mirišu na gradove«:

Crmnico, uzavrela si kao to vino.
Tvoje toplo, prosto srce
bije u zemlji, pod vinogradima sagorjelim.
Na tvoja polja pala je suša,
žute pjege sunca trunu podnima,

nebo sjeća me na zene / Nekad što su drago milovale mene« *(Ljubavna rana),* ili (u poslednjoj pesmi zbirke, pod naslovom *Epilog):* »Ove strofe ispovede / Jednu ljubav, život pao, / Da bi kogod zaplakao / Ako me kad razumede«. (Zaista je ogroman, *gotovo nepojmljiv,* preobražaj Janka Đonovića od ovakvog *stihoklepca* u pesnika pesme *Crnci i Crnogorci,* iz 1927.)

[22] U knjizi *Gorski tokovi* (u ciklusu *Vidici i torovi;* u knjizi *Izabrane pjesme i poeme,* izd. *Obod,* Cetinje, 1963, pod naslovom *Pred katunom).*

klasje je snuždeno i nisko
i dariva nas čamoljcima.
Tvoje rijeke posivjele od tuge
rabotnika tvojih i njihovih žeđi,
tvoje rijeke teku umorno
iza tvojih zatravljenih međa.
Crmnico, uzavrela si kao to vino
što miriše u zraku iz podruma i konoba,
vranjevi na bačvama još svježi brižde,
kod njih straže žene do u noćno doba . . .
Crmnico, ne mogu te sagledati
pod jesen što žuti prisojima tvojim,
pod jesen što dovodi
tvoje ljude
iz dalekih kontinenata, rudokopa.
Sa zlatnim zubima dođu oni
koje su razmijenili za svoj zlatni život,
dođu sa kuferima što mirišu na gradove
u civilno obučeni, sa kravatom i šeširom,
pod kojima se kriju
razorena pluća i štetni stomak kao mrtvi mlin

(Crmnici pod jesen).[23] Nema više poetičnosti misterije nego proze demistifikacije, jer nema više čobana koji živi i kreće se zajedno sa suncem: nije li taj čobanin onaj koji se vraća iz Amerike, »u civilno obučen«, sa kuferom, i sa zlatnim zubima? Šta je svest o proletarizaciji Đonovićevoga Crmničanina (ona, koja se *zbiva* između pesme *Putnik pred katunom* i pesme *Crnci i Crnogorci*, ili *Crmnica pod jesen)*, ako ne svest u kojoj umire ova misterija iskonske, mitski jedinstvene Crmnice? To je svest onoga koji umire kao »samotan i blijed«, otkrivajući u sebi sina i brata društvenih stradalnika: svest koja se socijalizuje, ali koja se, svojom socijalizacijom, okreće prozi. Nema više mogućnosti sintetičkih trenutaka, onako kako nema više jedinstvenog kosmosa, u kome su čobanin i sunce zajedno: socijalizacija ove svesti jeste (u Đonovićevoj poeziji), raspadanje ovoga kosmosa, njegova neumitna smrt. Crmničanin koji odlazi u Ameriku, pod

[23] *Razvršje*, 1932, I, 1 (potpisano: *Simo Putnik);* v. u knjizi *Gorski tokovi*, u ciklusu *Crnci i Crnogorci* (takođe u knjigama *Izabrane pjesme i poeme* i *Kamenice).*

zemlju, ne odlazi samo od Crmnice, nego i od kosmosa mitskoga jedinstva: proletarizacija njegova jeste agonija ovoga jedinstva. Ali, nije li ta proletarizacija ovde i agonija *svakog* jedinstva, na svakoj *ravni?* Nije li svest o toj proletarizaciji ona koja neumoljivo, nezadrživo »racionalizuje« sve, i koja tim »racionalizacijama« onemogućava ma kakvu sintetičnost, okrećući se ne samo protiv lirike naglašene poetičnosti, kao u pesmi *Putnik pred katunom,* nego i uopšte protiv lirske sintetičnosti? Društvena svest javlja se ovde kao *prozna svest.*[24] Tu se otvara veliki paradoks: *asocijativna na ravni društvene stvarnosti, ona je disocijativna u verbalnoj stvarnosti,* i to tim izrazitije što je odlučnija i dublja; okrenuta asocijaciji, povezivanju, *sintezi, koncentraciji* u klasnu svest, ona je u verbalnoj (i pesničkoj) praksi svest dekoncentracije, kao da, po nekom udesu što je ovde svemoćan (i od koga se nije spasao nijedan pesnik pokreta socijalne literature, a ne samo Janko Đonović), društvenost zahteva, na verbalnoj ravni, dekoncentraciju, i kao da se upravo tom dekoncentracijom (krajnje protivurečno svojoj težnji ka koncentraciji) i potvrđuje.

Ne zamire, svakako, u Janku Đonoviću želja za sintezom, onako kako ne zamire u njemu nikada želja za povratkom u rodni kraj: šta je, i za njega, *zavičaj,* ako ne svet jedinstva, apsolutne sintetičnosti, svet zadržan na početku, u detinjstvu

[24] To naglašeno otvaranje prozi već je u pesmi *Crnci i Crnogorci.* Govoreći o svojoj prošlosti (v. *Književne bilješke iz cetinjske gimnazije; Spomenica cetinjske gimnazije,* Cetinje, 1962), Đonović kaže kako je Oto Bihalji, kome je odneo stihove za *Novu literaturu,* poverovao da je on obrasce za slobodnu formu svoje poezije našao u nemačkoj poeziji tog vremena. Radoslav Rotković, ukazujući na genezu pesme *Crnci i Crnogorci,* napisane krajem 1927 (pesmi je prethodilo pismo Đonovićevoga oca, iz Amerike, o smrti jednoga njihovog rođaka, sa kojim je on radio u rudniku: »Sad viđi, moj đetiću, treba li učiti i truditi se, kad mi ovamo ovako krvavo radimo i mučimo se za svoje familije. Mi smo ovđe kao u ratu, pa ko ostane i dođe doma«), kaže da je Đonović »ušao u socijalnu poeziju više pod uticajem sudbine svojih zemljaka, nego pod uticajem literature. (. . .) Razvijajući se dalje pod uticajem *Nove literature* i naprednih crnogorskih pisaca svoje generacije logično je stigao do *Razvršja i Stožera«.* Ovaj »uticaj sudbine« njegovih zemljaka (i njegovoga oca, u prvom redu), kao da je obnovio brđanski *epski* nagon u njemu. Prisustvo epske narativnosti ovde izgleda nesumnjivo: kao da je ove, za Đonovića *presudne* 1927, socijalna svest, koja je *sve* pesnike socijalne literature okretala prozi, — podstaknuta ovim stradanjem Crnogoraca pod zemljom, u tuđini, — zajemčila i buđenje *epske* narativnosti, tako da bi forma ovih Đonovićevih pesama, koja je O. Bihaljija podsetila na nemačke pesnike leve orijentacije, u stvari, dugovala sebe ovom buđenju plemenske epske narativnosti: ovom pokušaju izmirenja te narativnosti i lirske pesme?

kao u samome ovome jedinstvu sina sa majkom, svet koji ne zna za samoću onako kako zna za jedinstvo, svet koji je primitivan uvek, i svuda, a ne samo u crnničkome Đonovićevom kraju, jer je svet jedinstva, s onu stranu diferencijacije i zato s onu stranu samoće, zatvoren kosmos pretka i potomka? I šta je (i za njega) san o tome zavičaju, o povratku njemu, ako ne san o miru u primitivnom jedinstvu, s onu stranu diferencijacije, koja je u osnovi svakoga nemira? U Đonoviću je izvanredno velika potreba za mirom. Moglo bi se, čak, reći da ta žudnja za mirom određuje bitnu njegovu misao. Ali taj mir, ako nije dalek kao što je dalek rođački prisan svet, kao sestra njegova kojoj je on, iz logora, pisao: »Ti si moj mir daleki« (u jednoj od najznačajnijih svojih pesama, *Pišem ti kao sebi,*[25] koja nije u slici, u misli, nego u intonaciji ove žudnje za mirom), jeste onaj mir iz pesme *Krajina*:[26] mir koji »kao da izvire iz jalovih dolova, / iz kamena nedoglednog / što sa šarkama zmijama žeđa«, mir koji »vapije nad selima«: on »ispunja nebo do gladnog ptičjeg krika / i hoda putima / i besputima / do prvog asfalta. / Uvlači se u mene kao njiva neorana, / kao pašnjak pust, / i neugašen, / da me spoji sa davno pokopanim precima, / da se oglasi u sopstvenoj krvi / crnim, usamljenim lelecima«. To je mir »do prvog asfalta«: tamo gde je asfalt, tamo nema mira; tamo je *grad ili »diferencijacija«, sukob a ne jedinstvo (ne primitivnost čobana, ne Crnnica iz sećanja). Na asfaltu nema »predaka«:* preci postoje samo tamo gde je ovo jedinstvo, s onu stranu »diferencijacije«; ako ih ima u Crnoj Gori Janka Đonovića, ima ih onoliko koliko nema tamo asfalta ili »diferencijacije«. Mir Đonovićev je dalek onoliko koliko je od njega daleka ta Crna Gora bez izrazitijih klasnih diferencijacija. San o njemu je san o primitivnom, ali to primitivno je nedosežno: između njega i Đonovića je *svest* koja otkriva, u pesmi *Krajina,* da je taj mir — mir *»jalovih* dolova«, mir »sa šarkama« (sa zlom, sa pretnjom zla: šta su tu šarke nego

[25] »Ti si i moj mir daleki! / Ostala iza zemalja, gradova, / ravnica, rijeka, drumova, / iza planina, humova . . . / Ti si nedorečeni / i nedovršeni / cjelov i pečat / izmrcvarenih, tupih udova. . .« (v. u knjizi *Gorski tokovi*, u ciklusu *Iza žica).*

[26] U knjizi *Kamenice.* (V. takođe: Milorad Stojović, *Antologija crnogorske poezije — XX vijek,* izd. *Grafički zavod,* Titograd, i *Obod,* Cetinje, 1972, kao i *Stvaranje* 1976, XXX, 10, *Antologija crnogorske književnosti IX—XX vijek,* izbor: Branko Banjevic, Radoslav Rotković, Čedo Vuković, Sreten Perović, Milorad Stojovic.)

pretnja zla?), sa »besputima«, mir kao »njiva neorana«, kao »pašnjak pust«, — kao pustoš i beda, i kao lelek, crn i usamljen. Pesma *Krajina,* to je poezija, van svake sumnje, ali poezija žudnje za nedosežnim mirom, za nedosežnim jedinstvom čoveka i zemlje (njive i pašnjaka); za nedosežnom sintezom. To je poezija, kao sinteza, do koje Đonović dolazi asocijacijom nepredstavljivog (vaniskustvenog) mira i iskustva, njihovim prepoznavanjem jednoga u drugome (kao vančulnog u čulnom: kao onaj *mir* koji je *»njiva neorana«* što se *»uvlači«* u njega), ali *poezija ugrožena onako kako je ugrožena ova moć sinteze* (moć poetske koncentracije) disocijacijom, dekoncentracijom koja ne dozvoljava metaforičke sažime, osuđujući na epitetski govor (na pridevanje reči *uz* reči, ali u kome uvek ostaje neka nesavladana praznina između reči), na prozu kao na *nabrajanje* elemenata što teže svojoj asocijaciji u sintezu (u jedinstvo), ali ne uspevaju da dođu do nje: ostaje li to neka sila »diferencijacije«, uprkos svemu, ipak tu, između tih elemenata? Šta je *izuzetno naglašena deskriptivnost* Đonovićeve lirike o crnničkoj Crnoj Gori, ako ne izraz upravo tih sila »diferencijacije« koje onemogućavaju metaforičko-sintetičko jedinstvo te Crne Gore u njegovome doživljaju i u njegovoj misli? Ta Crna Gora (ta Crnnica Đonovićeva), osuđena na deskripciju, to je, ipak, *daleka* Crna Gora: deskripcija podrazumeva udaljenost. Ako deskripcija nalazi osnovni svoj impuls u nemirenju sa tom udaljenošću, u nastojanju da se zadrži ono što iščezava, ona ostaje jemstvo udaljenosti u kojoj je i rođena, i od koje je neodvojiva: jemstvo pospoljašnjivanja.[27] Tu moraju da se *vide* »njive neorane«, jer je

[27] Otuda se u Đonovićevoj poeziji retko javlja slika za kakvu je poeziju i proza pokreta socijalne literature nalazila obrazac pre svega u nemačkoj pozno-ekspresionističkoj književnosti. Čak, *tek u ratu* Đonović je dolazio do veće izrazitosti ove slike dramatičnog svođenja bogatstva stvarnosti na svega nekoliko elemenata, koji se povezuju uprkos svoje raznorodnosti, stvarajući senzaciju velike *napetosti* u prostoru: »Nad našim glavama neizvjesnost i bijeda, / zarđala žica i cokula tupa. / Na krugu, u kazanima, crna supa. / I tupost ljude glavu o glavu lupa« *(Pišem ti kao sebi, II),* ili: »Logor, / ušljiva pjega« (*Sunce nad logorom, II),* ali raspričanost Đonovićeva *rastaće* i ovakve slike, protivna njima onako kako je protivna ma kakvom svođenju. U suštini, ovim slikama je protivna evokativnost Janka Đonovića, ili njegovo sećanje koje ne bi da zanemari ni najmanju pojedinost: ovakve slike Đonović je nalazio samo u *tuđem* svetu (pre rata možda najviše u pesmama *Dunavski most* i *Jutarnji izveštaj,* posle rata u pesmi *Čokula, uspomena na kraljevsku kasarnu,* u knjizi *Kamena počivala),* a nikada u *Crnnici ili pred morem.* Ove slike zahtevaju aktivan, a ne pasivan stav, *sukob a ne smernu odanost.* Deskripcija Đonovićeva, to delo njegove vernosti

tu nezadrživo ovo udaljavanje: pokret koji se tu zbiva (i koji je *sudbonosan* za Janka Đonovića), jeste pokret ovoga udaljavanja, *pokret eksteriorizujuće deskripcije,* pokret kojim se te njive odvajaju od mira ili pokret kojim se čulno odvaja od vančulnog (i konkretno od apstraktnog).

Sve teškoće u govoru, ponekada *nesavladive,* ovoga pesnika koji je hteo, prepuštajući se (»nemarnošću« svoga praoca Pera Marova)[28] rečenicama dekoncentracije »proste reči«, da se nađe u srcu stvarnosti, pre svega su delo njegove nemoći za sintezu: to su teškoće ove asocijacije, ovoga povezivanja čulnog i van-čulnog: postoji, uvek, *opasnost prekida veze između ideje i slike,* u naporu Đonovićevom da sve deskriptivno eksteriorizuje, ali i u njegovoj dekoncentraciji koja se protivi dubljem asocijativnom radu, u toj meri da su to, ne jednom, totalni nesporazumi ideje i slike, svevlast neadekvacije koja ide od nezgrapnosti i nespretnosti sve do vulgarnosti. To nije samo vulgarna (i komična) nespretnost nepismenosti, koja se ruga ovome pesniku iz njegovoga stiha posvećenog seljaku: »O, ja sam sa ljubavlju i uvjerenjem *obješen* o tebe«;[29] to je pre svega ova nemoć za sintezu ili nemoć asocijacije čulnog i vančulnog, ona koja će u pesmi *Krajina,* u stihovima: »Ovdje mir vapije nad selima, / utočenim poput saća / u predjelima, /vječito u daviji sa izvorima / što *u vidu* kravljih repova / iz hladovina / i granja mašu. / Mir se zagrcava na sušnim ponorima«, u ovome »*u vidu kravljih repova*«, izgovorenom za izvore, koji (izvori) *mašu* (kao repovi), da zavede putem komike, nemoć koja će u *Crmnici pod jesen* da ostavi stihove (već navođene): »u civilno obučeni, sa kravatom i šeširom, / pod kojima se kriju / razorena pluća i štetni stomak kao mrtvi mlin«, na putu iste komike nezgrapno-neadekvatnog, mimohoda ideje i slike (razorena pluća — pod šeširom? stomak, kao mrtvi mlin — pod kravatom? pod šeširom?).[30] Taj mimohod čulnog i vančulnog nije samo kao u stihovima: »i svima u srcu tuga je bila / kao i visoke drače kraj puta«,[31] — gde se, preko onoga nespretnog »*kao i*«, tuga u srcu ne sastaje sa dračama pored puta, kao što se u stihovima: »Ali ko će njih pohvatati sve, / njih ima mnogo kao što je i sam život širok«,[32] ono »mnogo« i »širok« nikako ne mogu da nađu, — niti je samo tamo gde likuje vanpoetska (i antipoetska) apstrakcija nad svakom konkretnošću: »Ove riječi što kao puls tuku / u dubinama svojim život znače«,[33] gde ovo hiper-racionalno »*znače*« u stvari ne »znači« ništa drugo nego nemoć poetskoga govora, kao govora asocijacije (i sinteze) čulnog i vančulnog, kao što isto »znači« (i »znače«) u stihovima pesme *Usamljenost:*[34] »Jutro, zelen vrtlog granja, između vinograda i mene / nagovješćuje drum od grada što *znači* obećanje . . . / Prerasline, koprive i kupine / *znače* na kraju baštine žučno prepiranje« razvejava svaku konkretnost jutra: u ponoru apstrakcije tog »znači« (koji se tu odjednom otvorio) propada, netragom, taj »zeleni vrtlog granja«, ali i svaka mogućna poezija[35] kao što u reči »*istovjetan*« netragom nestaje tragika izgnanika u gradu kojima je mrak jedini prijatelj: »Mrak nam je prijatelj, o tako dobar, / ne vidimo ni sjene, ni druga, ni ogledala. / *Istovjetan* je životu našem što tamni«.[36] Taj mimohod

dalekom svetu koji hoće da sačuva od zaborava, zahteva sklanjanje pesnika u senku, sve do same granice netvoraštva. Ona zahteva stav samoodricanja, pa i skrušenosti, i tek tamo gde njih ima dolazi do svoga *poetskog* opravdanja: »Pozivaju me neorezani vinogradi da ih orežem, / poziva me mokra zemlja da donesem kriv plug / da joj rasporim njedra sočna od bubrenja. / Mrk oblak hrastova, vedar u svitanje, / zaljuljao se je pod talasom ptica« (*Proljećna pjesma; Gorski tokovi).* Ima tu *predanosti,* do samozaborava, i krotkosti u njoj, pa i neke *vedrine* koja će se javiti čak i usred sumorne *Crmnice pod jesen:* »Crmnico, uzavrela si kao to vino, / tvoje toplo, prosto srce / bije u zemlju, pod vinogradima sagorjelim«, a koja će najviši svoj izraz dostići u pesmi *Sveti Stefan (Kamena počivala),* tako da se Đonović, *upravo po toj vedrini,* u krotkosti verničkog opisivanja, u toj pesmi (ali ne samo u njoj), ukazuje kao *pesnik crnogorskog mediteranstva.* Nabrajanje pojedinosti u toj pesmi, preko opomene što se ponavlja: »Ne zaboravi«, iskupljuje se smernošću i zahvalnošću.

[28]) »U široka ljetnja jutra, rosna i zelena, / sa stasite planine, / stisnutom pesnicom, / nasmijaću se gradovima što buče u daljine / i zavaliću se nemarno u nekošenu travu / kao moj praotac Pero Marov« *(Planina; Gorski tokovi, Vidici i torovi).*

[29] *Iz voza: Gorski tokovi,* ciklus *Vidici i torovi.*

[30] V. slično: »sa želudcima kao katancima / pod grlom . . .« (*More starih rudara; Žeđ drumova).*

[31] *Crmnici pod jesen*

[32] *Kontrabandžije (Gorski tokovi;* ciklus *Crnci i Crnogorci).*

[33] *Pišem ti kao sebi, II*

[34] *Gorski tokovi; Vidici i torovi.*

[35] V. isto »*znači*« kojim se završava vulgarno-komična nemoć u pesmi *Što da ti rečem* (u knjizi *Žeđ drumova):* »Što da ti rečem / dok po kući milo cvrkućeš, / dok se bijemo kad sobe zračiš / dok ti nos izvlačim / milo, / dugo, / drhtavo (!) / Taj osjećaj nešto puno, / toplo / i životno *znači*«.

[36] *Mi u gradu, I.* — Ili kao što u reči »*iste*«, u pesmi *Na Đurđevića Tari* (u knjizi *Kamena počivala),* u stilu sudsko-administrativnog »ekonomisanja« rečima, propada svaka poezija i svaki ritam: »Nad kanjonom široko viju se orlovi / kao razmotane čobanske struke / i kriču u urvinama pustim / *koje im vraćaju iste*

(i nesporazum) čulnog i vančulnog rađa usiljenost slike i izraza: »Grubi otisci motike u njenim dlanovima / bodu me bolno u noćima«,[37] »Kosom ćeš pokositi moje tople drugarske misli do sebe / što ih žbunovi i rose zatrpali«[38] (pokositi kosom misli, — i to »do sebe«; kao privući ih kosom, u košenju, — ali misli koje su zatrpali džbunovi i rosa, — *rosa koja zatrpava?),* tako da se, u Đonovićevim stihovima, reka može da razbije u *paramparčad,*[39] savest je naborana i stisnuta,[40] oruđe oporo,[41] a mir »zabačen«.[42] Ta mestimično *silna pometnja u materiji,* ta pobrkanost u njenim svojstvima (i to u poeziji pesnika koji je, očito, hteo da bude materijalist onoliko koliko je hteo da bude pesnik stvarnosti), izvesno je delo Đonovićeve nemoći za sintezu: ako je apsolutna sinteza vančulna, materije nema ni bez grča za sintezom. Dekoncentracija je rasturanje materije, ona je ovde posvećivanje u banalnost koja je nemisleća ali i beščulna. Tamo gde banalnost likuje nad mišlju, nema nikakve nade ni za konkretno-čulno: »*Život teče,* / Arno teče / ispod starinskih mostova / kao *nezaustavljivi tok vremena*«,[43] »Sava se žuto razlivala / odmiče da *više nikada ne bude ista*«,[44] »Čovjek je često nemoćan i sam / *sitan kao mrav*«,[45] »Život je zato gorak / što ima pitanja«,[46] »I kod toliko puteva / puta nemam / saznanju do dna. / Život je prebolan kad se zna: / umrijeti pod nebom koje se ne završava nigdje, / utopiti se u rijeku koja otiče u beskraj«.[47]

zvuke«. Ista smrt ritma i poezije zbila se i u reči »*zapravo*«, u pesmi *Pišem ti kao sebi:* »Jutrom, večerom, žalostan, navraćam / nad ove vrste nerazumne, lude. /. . . / Navraćam da nađem u njima tebe / . . . / *a zapravo da nađem u njima sebe*«.

[37] *Prizvuk s planine (Gorski tokovi; Vidici i torovi).*

[38] *Iz voza*

[39] »Tara je ovdje usjekla džinovsku boru, / lomeći se vjekovima u paramparčad« (*Na Đurđevica Tari, I; Kamena počivala).*

[40] ». . . ja, najgroznija knjiga, / savjesti naborane i stisnute« *(Brodolomnik; Žeđ drumova).*

[41] »Oruđe moje tvrdo. oporo« *(Ralo moje drago; Gorski tokovi,* ciklus *Vidici i torovi).*

[42] »Dišem mir ovaj zabačen i mirisan« *(Usamljenost).*

[43] *Galerija Piti (Firenca); Žeđ drumova.*

[44] *Ljetni dan; Gorski tokovi.* ciklus *Vidici i torovi.*

[45] *U istoj pesmi.*

[46] *Zapis; Žeđ drumova.*

[47] *Putnik; Kamena počivala.* — V. poetizovanu prozu *Ubrano polje:* »Želje su mi pokošene, povezane u snoplje i odnesene, odnesene. / Šta je smisao života? Istruliću jednog dana. to je izvjesno. Sva ova patnja proći će uludo kao da sam vjetrove ustavljao. I našto mi rođenje, našto vitka, zelena kolijevka u kojoj su mi

Otuda tu nema nade ni za ritam: *banalnost ogluvljuje:* ona izvodi iz ritma onako kako izvodi iz kretanja konkretno — apstraktno, čulno — reč. Odsustvo asocijacijā čulno — vančulno (od jednog do drugog njihovog mimohoda ili i potpunog nesporazuma) jeste i odsustvo ritmičke zasnovanosti: ritam je, u poeziji Janka Đonovića, koji je uspevao, u nekim pesmama iz tridesetih godina, da odoleva iskušenjima proze, *problematičan onako kako je problematična njegova asocijativna moć.*[48] Gde god se njegova asocijativna moć potpuno gubi (u trijumfu dekoncentra-

bujali prvi dani?« (Ova proza objavljena je u knjizi *Žeđ drumova,* u ciklusu *Ponornice,* — kome pripada i pesma *Zapis,* — za koji Đonović, u napomeni, kaže da je »od prije rata, pronađen slučajno u zavežljaju kod prijatelja«. Ovaj ciklus Đonović, kao pesnik socijalne literature, svakako ne bi objavio: on ga predstavlja (*naknadno,* 1961) i kao pesimističkog pesnika. Ali to je pesimizam banalan. Misao Đonovićeva nije se tu ni najmanje otrgla od one banalnosti koja je razarala sve konkretno-čulno u trenucima njegove nade, otimane od očajanja, u Apeninima: »Siroti bjegunac se skupio u noći, / užad usječena u ramena pile, pile. / *Je li to skok iz carstva nužnosti u carstvo slobode, / da se ugledaju lovćenske planine /* da se ugledate vi, naše strane mile?« (*Krvavi gnjat; Gorski tokovi,* ciklus *Vrijedi živjeti na svijetu),* ili njegovoga optimizma: »Mir je želja natrađenih udova, / svih naših ideala i pregnuća, / mir je naša sinteza / sinteza / svemogućal / Ničega veceg od mira nema / ni planina, ni nebesa, ni okeanske vode, / od velikog ljudskoga mira / u kome se *proklamuju* (!) prava, / *proklamuju* slobode!« (*Mir,* u istoj knjizi, u ciklusu *Iza žica).*

[48] To naročito dolazi do izražaja onda kad Đonović svoje slobodne stihove pokušava da organizuje u klasične strofe, i to ne samo u pesmama koje je pisao u mladosti, nego (čak i izrazitije) u pesmama koje je kasnije pisao, posebno onim sabranim u knjizi *Kamena počivala.* Aritmičnost, koja duguje sebe banalnosti, njenoj nesposobnosti da išta stvarnije poveže (pa, tako, i da dođe do stvarnijeg ritma), u ovoj knjizi često se iskazuje kao drastično odsustvo sluha. Ne može se nikako reći da je Đonović »mek liričar«, i da »ta mekoća i čini da je čitava zbirka sazdana od nežnosti« (Zoran Gavrilović, u prikazu knjige *Kamena počivala, Borba,* 1955, XX, 32), u susretu sa ovakvim Đonovićevim stihovima, posvećenim narodnoj pesmi iz radio-aparata: »To ih je prela sirotinja raja / davninama u krvi, muci i trudu, / ljubeći iznad svega rodnu grudu /. . . / Sve to ječi u suvom (!), odvrnutom dugmetu / i zvucima slobodne potomke potresa zbivanjima na ovome svijetu« (*Narodne pjesme),* kao što se ne može naći nikakva nežnost u stihovima u kojima se gluvilo nadmeće sa banalnošću, na nivou diletantskog stihovanja: »Kad te vidim, o starice tiha, / uz domaću vatru pod gredama, / iźljubiću tvoje ruke suve / koje same drhte na njivama. / — / Jer mi vjeru ne gubimo, majko, / opet će se naše ruke sresti / i poć zajedno, nikad nerazdvojno (!) u slobodi po velikoj cesti« *(Još jedna cesta),* ili, još poraznije: »Htio sam podići majci spomenik — / umjesto draća i trave / da na groblju sija bijeli kip. / — / Da to bude spomenik moje ljubavi / prema njoj. Kad god dođem u malo selo / da sam gord na svoje djelo. / . . . / Najveći spomenik diže se za mene u srcu tvome, / gdje ti drać i travu čupaš svaki dan. / U tom čistom proplanku ja ću se odmarati« *(Mermer za majku).*

cije nad nagonom sintetisanja), gubi se i ritmička sigurnost njegove pesme: uvek je to ista *aritmičnost nemoći asocijacije čulnog i vančulnog* (aritmičnost asocijalne banalnosti), i uvek je to opasnost od usiljenosti i u slici i u ritmu, sve do vrzinog kola izveštačenosti, kao u stihovima: »U ovom jutru proljetnjem oko mi, tužno, *bačeno* / u gustiše loza, — *postaje* zrno crno / što zrijeva na čoku — rano grožđe«,[49] koji predstavljaju pokušaj da se sintagma »bačeni pogled« materijalizuje, pretvaranjem pogleda u oko, koje je *bačeno* (!) i koje, — tako bačeno, — *»postaje«* zrno u čoku grožđa. (Tu ovo apstraktno »postaje« šta je nego neumitnost odsustva čulno-konkretnog?) To je uvek isti pokušaj eksteriorizacije, neposrednog predstavljanja apstraktnog (kao njegovoga bukvalizujućeg prikazivanja), što deskripciju Đonovićeve »proste« reči zavodi putem usiljenosti, ali, ne jednom, i putem komike. Kao što se ova sintagma *bačenog pogleda* rascvetava,u pokušaju bukvalizujućeg predstavljanja, u grotesknu avanturu oka bačenog u »gustiše loza«, tako standardna metafora *skinuti kapu,* u smislu odati poštovanje, u Đonovićevoj pohvali čarapama (koje su ga »ošapile«, a koje su »majke naše i tetke plele / uz dimnjiva ognjišta«), ovom *opredmećujućom bukvalizacijom* završava u komici: »Skidam kapu pred vama, / vi grube čarape,[50] neumitnoj onako kako je ovde neotklonjiva slika pesnika koji pred čarapama skida kapu. Ako ima, nesumnjivo, nečega primitivnog u ovoj težnji za vizualizacijom svega (ili u ovoj naglašenoj potrebi za konkretizacijom svake apstrakcije), nema sumnje da je ta *primitivnost ugrožena u samome svom korenu;* sve usiljenosti u slici i ritmu delo su njene nemoći, koja je utoliko teža što je veća moć banalnosti (tako da, u stvari, one i nisu drugo do delo uzaludnog pokušaja bekstva od banalnosti). Ako je, u svojoj težnji da govori neposredno, nagonski, »kao divljak«,[51] kao seljak koji se ne stidi svoga seljaštva (svoje seljačke »prostote«), Đonović, — čija kultura je i inače neznatna, — pokušavao da govori »prostom« rečju govora svakodnevnog opštenja, bez transformacije, i u »nemarnosti« dekoncentracije suprotstavljene poezije samodate forme (kao

[49] *Usamljenost*

[50] *Pohvala čarapama; Žeđ drumova.*

[51] ». . . strogo uzevši, i ne treba nikakvih naročitih orijentacija. Stvaraj po nagonu, po osjećanju, i kao što je to jedan kritičar rekao Goetheu (Geteu), kao divljak. To znači, onako od sebe, bitno i neposredno *(Na raskrsnici; Mladost,* 1929, VII, 10).

delu buržoaske kulture otuđene od živog, svakodnevnog, surovog i sirovog života),[52] u toj reči, — koju je on hteo onako kako je hteo autentičnost prvobitnog, kao pre-kulturnog, — sačekala ga je apstrakcija banalnosti standardizovanog (uopštenog) govora. Umesto života koji bi tu imao da bude izvoran zato što je prost, zadržan na svojim početcima, u nerazuđenosti prvobitnoga, u sirovosti (rudimentarnosti) koja odoleva svakoj transformaciji, to je banalnost (a ne prostota) ove »proste« reči svakodnevnog opštenja: *apstrakcija* uopštavajuće banalnosti.

Zabludno poistovećivanje »prostote« primitivnosti sa ovom »prostom« rečju svakodnevnoga govora završava rastakanjem primitivnosti u banalnosti: u osnovnom duševnom i duhovnom stavu ovoga pesnika, vernog zemlji i »kamenoj ćeliji« seljačkog ognjišta, i odbojnog svim usložavanjima postojeće kulture, uvek ima težnje ka primitivnosti kao pre-kulturnoj »sirovosti«, ali *u stvrnosti* njegove poezije ta težnja (koja je, sama sobom, značajna onoliko koliko je izraz nemirenja sa otuđenošću buržoaske kulture) ugrožena je apstrahujućom banalnošću »proste« reči. Ovaj pesnik, kome su se »drugovi varošani, / klinci u kratkim gaćicama / (kako im samo nije hladno po ovoj kiši?)«, rugali iza ćoškova: »U-a-a, šeljak, u-a-a-a-a . . .« (dok ide stideći se, za majkom i magaretom),[53] hteo je svoje seljačko poreklo demon-

[52] Tako da u njegovim rečima, upućenim seljaku (u pesmi *Iz voza):* »Neretva je velika vala što buči, / a ti si do nje nevjerovatno sitni i slabi mrav. / Tako mi boga, baciću šešir i sat / i neću paziti da ne budem prljav«, — ili (u istoj pesmi i pod istim tiranstvom vulgarne nespretnosti): »Vidim te iz ovog voza kao i ovcu što uz kamen se sagla, / uz kamen tvoj sinji, koji drži život taj i tebe / . . . / Baciću ovu kragnu, pocijepaću ove zavjese vražje, / neka me tvoj opori brdski vazduh po licu zagrebe. / . . . / Vidim te gdje ulaziš u voz sa nogom (!) mokrom od polja: / guraju te, prestižu, smiju se tvome govoru. / Nekom ću, znaj, ovaj kufer zavitlati o glavu, znaćeš ko je bio bljedi mladić nagnut na prozoru«, — ima i odjeka pobune protiv poezije, koja je do Đonovića stigla najverovatnije preko Rada Drainca (a možda i Rista Ratkovića), ali u duhu samosvesnog »šeljaka« koji neće samo da baci šešir i sat, nego hoće i *krave* da pusti u zabran poezije: »Nemoćan, šćućuren za ovim hromim stolom, dok fabrike moćno urlaju u predgrađu, / crvenim se, gušim od stida. / — / O, pustiću sve krave iz okolnih sela / da zagaze / u krcatu (!) jutarnju rosu / i popasu svu tu poeziju, / otrovnu travu, / otrovne gljive / kojoj se građani toliko dive!« *(Riječi o ljubavi, 2; Gorski tokovi,* ciklus *Mostovi).*

[53] »Majka je dolazila kod mene u grad / i na niskom, sijerom magaretu / donosi mi hranu — / pečene, ispucale kukuruzne hljebove, — / taj živi, brdski crnogorski reljef — / i hladni, oskudni mrs. /. . . / Sitno magare gubi se u saobraćaju, / sa njime se gubi i moja majka / sa starim kišobranom ispranim od nevremena . . . / Prolaznici žure, / kaljače se sjakte u lokvicama gradskih

strativno da suprotstavi govoru »varoške« kulture prihvatanjem prve reči (tako da bi ta reč, i to ritmovima rečenica svakodnevnoga govora, imala da bude, uvek, po jedno »U-a-a-a-a« mistifikacijama te »varoške« poezije), ali poezija te prve reči, oslobođena od svake poetizacije, oslobođena je i za *banalnost dekoncentracije: istim pokretom kojim se suprotstavlja lažnim poetičnostima ona kao da prihvata i antipoetsku banalnost.* Sirovost tu ne prestaje da se nadmeće sa banalnošću. Vraćanje stvarnosti života »šeljaka« kome majka trebi vaši i leči ga od šuge, jeste vraćanje istini, nadstavljenoj lažima poetizacije buržoaske kulture (i kao takvo *neosporno* značajno), ali je istovremeno i vraćanje apstrahujućim banalnostima dekoncentrisanoga govora ove »proste« reči:

Majka me je češljala, držeći me da ne pobjegnem,
»strup« se šarao kao lišaj po glavi . . .
Bolovi su nicali ispod njenih prstiju,
bolovi i milina pomiješani zajedno.

Plakao sam, derao se kao jare
— pusti me, majko, to me boli,
majko, đavole, čuješ li?

— Nesrećo moja ušljiva,
plači, blago majci,
imaš što i žaliti

(Majka — sjećanje u žicama, 2). Spontanost, koja je ovde u »nemarnosti« prema pesničkom govoru kao posebnom govoru, ostaje na ravni osnovnoga stava: na ravni sintakse, u intonaciji rečenice; tu ravan ona nikad ne prevazilazi: njenome dubljem poetskom osmišljenju protivureči banalnost na koju osuđuje ova

raskršća. / Kad auto naleti / majka vuče magare za uši, / a ono se sići — kao za inat. / — / Ja idem za majkom, / malo sa strane, / magare neću ni da pogledam / a kamoli da podviknem na njega! / — / Moji drugovi varošani, / klinci u kratkim gaćicama / (kako im samo nije hladno po ovoj kiši?) / rugaju mi se iza ćoškova: / — U-a-a, šeljak, u-a-a-a . . . / — / Stidim se majke i magareta / i onih vreća uvezanih na samaru. / Dolazi mi da u zemlju propadnem. / Ah! tako bih se odrekao svog seljačkog porijekla! / — / O, nerazumni, preplašeni dječače, / danas se i ja stidim tebe. / Ti si se svog najvećeg dobra odricao, / velikog svijetla života . . .« *(Majka, sjećanja u žicama, 5).*

dekoncentracija, banalnost na samoj granici proze. Usiljenosti, u koje je Đonović ne jednom padao (i to posebno u kasnijoj svojoj poeziji), jesu neumitnost ove banalnosti. Ako to nisu »smrznute duše ufosiljenih eksterijera« glečera,[54] — koje, međutim, izgledaju neumitne u duhu u kome Triglav »govori«:». . . moje uzdignuto čelo / kroz vjekove«,[55] — to je ljubav koja, uzalud tražena u banalnosti stihova: »Sva ljepota mora i neba koji se u beskraju sastaju / nije ravna ljepoti moje ljubavi«, vodi ovoj usiljenosti deskripcije, u pokušaju potpune eksteriorizacije neposredno-nepredstavljivog:

Sva ljepota mora i neba koji se u beskraju sastaju
nije ravna ljepoti moje ljubavi,
koja se kotrlja
kao zrnce pijeska
o obale srca
izranjenog kao morska hrid

(Zrno pijeska).[56] Ta *ljubav koja se kotrlja,* šta je drugo, doista, ako ne zla kob ove ljubavi obolele na smrt od banalnosti, i koja hiperbolama i elipsama pokušava od nje da se spase, ali padajuci sve dublje u izveštačenost, pokretima čija *napadna neusklađenost delo je odsustva sklada između apstraktnog i konkretno-čulnog,* kao što more, spasavajuci se od banalnosti »More je plavo kao visine«,[57] može da odvede ne samo u nesporazum »dio pučine nepregledne« (deo — »nepreglednosti«?), nego i do slike mora »što na ogromne biblioteke podsjeća«, ali slike osuđene na *razvijanje,* pod neotklonjivim nalogom bukvalizujućeg predstavljanja: »Napukle i navrstane stijene u tomovima, / nijesu li to sadašnji i prošli / klasici beletristike, / što opjevaše ovo more, / njegovu vječnu mladost, / što klokoće u pećinama — / — njegovim raskošnim dvoranama akustike?«.[58]

Đonović je žrtva ovakve usiljenosti u slici i ritmu *isključivo* onda kada njegova nemoć za sintetičnost dostiže najviši stepen. Ali njegova poezija podrazumeva *uvek* tu nemoć: ona se, čak, *stilski,* upravo na toj nemoći i zasniva. Ono *najlirskije* u njoj, i

[54] *Glečer: Žeđ drumova.*
[55] *Triglav; Žeđ drumova.*
[56] *Gorski tokovi;* ciklus *Vrijedi živjeti na svijetu.*
[57] *More, I; Kamena počivala.*
[58] *More starih rudara*

što je i sâm Đonović osećao kao »drhtanje« kome nikada neće biti kraja (ili kao beskrajno »tkanje« u koje on roni),[59] jeste drhtanje u prigušenosti i potisnutosti, *između* žudnje za sintezom, — koja odbija svevlast opisa, zahtevajući povlačenje iz sveta deskripcije (kao iz sveta oblika), u dubinu kao u unutrašnjost što izmiče i slici i priči, — i te iste deskripcije (i priče) kao pospoljašnjenja lirizma unutrašnje ustreptalosti. To je, u najznačajnijim Đonovićevim pesmama, *smenjivanje ove težnje za interiorizacijom i ove neumitnosti pospoljašnjenja,* to su stihovi *neporečnog* lirizma Đonovića koji prepoznaje u sebi sina rudara, »velikog čovjeka znoja i truda«: »O, oče moj, rudaru sinji, / primi na dar ovaj komad srca, / ovaj moj pozdrav tebi, / veliki čovječe znoja i truda«, i to su stihovi *razvijanja* tog lirskog treptaja u priču, punu opisa (pospoljašnjivanje): »Svega te dva puta u životu viđeh / još kao dijete, doma, na Balkanu. / . . . / Tvoj život, mlad i bujan kao proljetnje drvo / povi se i usahnu tamo . . . / Plug, pred pojatom, osta čekajući na tebe — / ispucao je, isušio se, pognuo, / baština zaledenila, zakorovila, / a vo Plavonja s Štrbine muklo / rikne katkad alugom gustom«.[60] To je, kao u pesmi *Crmnici pod jesen,* uvodni stih: »Crmnico, uzavrela si kao to vino«, stih koji ovde Đonović ponavlja, kao da hoće da zadrži Crmnicu u svojoj svesti (onako kako bi da zadrži njene ljude u njoj? da ne dozvoli da se crmnički čoban pretvori u američkog rudara?), stih čija sintetičnost je u svođenju Crmnice na uzavrelost njenog vina (u svođenju koje je *nepredstavljivo),* ali koja je osuđena na raspadanje, i to linijama nezadržive eksteriorizacije: šta je pesma *Crmnici pod jesen* (koja je među najznačajnijim Đonovićevim pesmama), ako ne eksteriorizacija svega suštastveno-unutrašnjeg, deskriptivno razvijanje sintetički nepredstavljivog, krugovima sve veće raspričanosti? Ali, šta je celokupna poezija Janka Đonovića ako ne ovo rastvaranje sintetičkog, deskriptivno-pričajuća eksteriorizacija, pokretima u kojima se smenjuju (ali i sukobljavaju), izvorni lirski zamah, neporečni pesnički impuls, sa prazninom banalnosti koja ne dozvoljava tome impulsu da se stvarnije verbalno materijalizuje,

[59] »Kada će biti kraj ovom drhtanju, / ovoj niti bez kraja / što kroz ovo lirsko rublje šije?« (*Pišem ti kao sebi, IV).*

[60] *Crnci i Crnogorci, 2.* — Inače, ovo: *»Primi na dar* ovaj komad srca« ima svoj prototip u pesmi *Žetelici (Gorski tokovi,* ciklus *Vidici i torovi): »Na dar primi* od mene ovu noć i ovaj mir«, a odjeknuće i u kasnijoj pesmi *Pišem ti kao sebi: »Primi od mene* ovu daljinu / i ovo drhtanje *kao dar«.*

jedna sirovost »šeljaka« koji, u sukobu sa postojećim svetom, odbija kulturu, ali i *nezgrapnost* pokreta u toj praznini, tako da tu ne prestaju da se nadmeću sirovost i ova nezgrapnost (i tako da želja za nemarnošću praoca Pera Marova ne oslobađa ovoga pesnika od teškoće govora)?

Đonović se žalio Radu Tomovu (1938), kao svom »milom pređu«: »Rade Tomov, moj mili pređo, / vidiš / kako se teško misli i stvara / u ovom gluvom, najamnom klijetu«,[61] ali taj gluvi, najamni klijet« nije samo sobica Crmničanina izagnanog u Beograd, nego je to i *gluvi klijet ove raspričane, anti-sintetičke dekoncentracije u kojoj se »teško misli i stvara« onako kako se teško daje sinteza,* klijet u kojem Rade Tomov, taj veliki grč za sintezom (za povezivanjem svega: plemena i kosmosa, luče mikrokozma i luče makrokozma, ali i deseteračke anti-sintetičke naracije i metafizičke sinteze čovečanske kobi u misao zatvorenu kao poslovica), zaista ne može da bude »pređo« Janka Đonovića: u njegovome duhu on je slika, kao i sve drugo, i »zelena oaza«, kao Crmnica (on deli sudbinu Đonovićeve Crmnice u Beogradu.[62] Rade Tomov (u isto ovo doba) je »pređo« Mirka Banjevića, čije nemoći govora (i, u njima, sve mogućne nezgrapnosti pokreta) nisu ništa manje od Đonovićevih, — ako nisu i veće, — ali kojima progovara *neiskazivost* sveta i bića, u kosmogonijskom grču (u Banjevićevom izrazito primitivističkom pokušaju stvaranja neke kosmičke »kamene ćelije«, nekoga svesvetskog, univerzalnog »domaćeg ognjišta«?) i, u njima, kao u grču otimanja reči od kamena (jezika od bezjezičnosti), *arhaič-*

[61] *Sa Njegošem u samačkoj sobi (Doživljeno u Beogradu 1938 godine); Gorski tokovi,* ciklus *Mostovi.*

[62] »Mi smo ovdje jedini samci, / daleko od planina — lovćenskih golih vrhova, / a u podnožju planina — palata. /. . . / Tvoj dragi lik na zidu načinje vlaga / i briše te ispred (?) moga vida. / Ti kao zelena oaza sahneš u pustoši zida . . .« On je tu »ljubav (. . .) topla, *domaća«* (»Gledam te sa žalošću i radošću u isti mah: / u tvome pogledu dubokom, mislenom / ljubav se topla, domaća sprema«), da bi kasnije postao *lik sa plakata i amblema,* u stihovanju izvan poezije: »A danas — na našim amblemima i plakatima što se kao jarboli penju [plakati kao jarboli? i jarboli koji se — »penju«?] / Tvoj lik lovćenski vjetar vije, vije . . . / On nabujava (!) iz dubina istorije. / — / Tvoj mili lik iz Cetinja, Trsta, Petrograda i Rome, / nećemo zaboraviti dok nas traje — / njega neće osušiti (!) ni vjetrovi, ni sunce, ni vrijeme« (*Pred plakatima za Njegoševu proslavu, Radu Tomovu za stogodišnjicu Gorskog vijenca 1947; Gorski tokovi,* ciklus *Vrijedi živjeti na svijetu).*

nost, prvi dan sveta, reč na granici svesti i nesvesti.[63] Janko Đonović je beskrajno (i neizmenljivo) daleko od ovoga kosmogonijskoga grča, ali je daleko, takođe, i od ove tamne arhaičnosti u koju taj grč posvećuje. Odsustvo sintetičke moći jeste ovde jemstvo odsustva arhaičnosti. Ako se u Đonovićevoj narativnosti ukršta epska narativnost sa narativnošću *Stožera i Nove literature,* ta narativnost (epski opširna) zadržana je na pragu Rada Tomova: kao da se između epske naracije i Janka Đonovića nikada nije zbio veliki pokušaj njenoga sintetičkog samoprevazilaženja, desetercem, u Njegoševom duhu. Svakako, poetika socijalne literature, koja je podjednako odbijala i svaku kosmogonijsku težnju i svaku arhaičnost, zahtevajući anti-sintetičku narativnost »proste« reči, kao same reči stvarnosti, imala je svoga udela u ovoj Đonovicevoj misaonoj i verbalnoj anti-sintetičnosti;[64] ali ona je samo produbljivala njegovu nemoć za sintezu: u najnovijim Đonovićevim pesmama, pisanim daleko od poetike socijalne literature, sintetička moć ne samo što nije uveličana nego je, naprotiv, često i slabija nego u Đonovićevim pesmama pre 1941. Crnogorski govor, prisutan u leksici i, povremeno, u nekim oblicima sintakse, zadržan je u *najmlađem* svom sloju. Ako ovaj govor ne iščezava potpuno (zajedno sa svim svojim specifičnostima), kao u časovima agresije banalnosti koja je i agresija na svaku posebnost: »Zora tu raskoš svojih boja upreda / i ne znaš je li more ili nebo plavlje / ili se jedno u drugom ogleda«,[65] i ako, čak, ne ostaje ni samo na nivou eksteriorizujuće demonstrativnog (i banalizovanog) crnogorstva: »Tako se nadnosi naša ljubav / i naša vjera / nad ovim tvrdim pradjedovskim ramenom / koje živi od pamtivjeka /

[63] Vec u prvoj Banjevićevoj zbirci stihova *Pobune uma* (Nikšić, 1930): »Duboko u srcu il negdje u duši / Zavrečalo nešto kao da se budi; / Muti umor grudi; / Neki vapaj ludi, / Hoće da rastrgne ljuti okov tmuši« *(U dubini),* ali izrazito kasnije: »Noć me noktom kopa, oštrozjerna, mukla / i rastače tkiva, zglobove razbjene, / u dah me upila, po globu razvukla: / vrijeme od mene raskiva razmjene«, ili: »Noć zubom zapinje u moj živ postoranj / i potresa utrobom, bijuć me o kami / i iskre izvija do tamna prostora / u kome ih pjane nad beskrajem mami« *(Zaponci,* u knjizi *Rođdanici,* Cetinje, 1968).

[64] Ova poetika odvojila je Banjevića od one sintetičnosti (i arhaičnosti) koju je bio naslutio u vreme *Pobuna uma;* tek znatno kasnije, posle najraznovrsnijih iskušenja, među kojima je i iskušenje velike deskriptivnosti, on se osposobio za sintetičnost i arhaičnu reč svoga izvornog »praiskonstva«.

[65] *Povratak; Kamena počivala.*

svojim bolom i svojim kamenom«,[66] ipak on nikada ne dolazi do onoga svog produbljivanja koje bi otkrilo ovaj *kamen* u njemu. Predajući se širokim ritmovima raspričanosti, Janko Đonović je u prekretničkim godinama oko 1930, u epohi u kojoj se tražila nova reč nove svesti pesnika, otkrivao čoveka proletarizovane Crne Gore, ali mu je ta ista raspričanost onemogućila da dublje prodre u tvoračke moći crnogorskoga govora.

[66] *Durmitor; Kamena počivala.*

Miloš Đorđević

Miloš Đorđević prošao je tiho. Počeo je da štampa stihove još 1929, a do svoje smrti (u jesen, 1969) uspeo da objavi samo jednu knjižicu pesama, *Dozivi i odzivi* (izd. *Novo pokolenje,* Beograd, 1951). Risto Ratković propratio je tu knjižicu napomenom: da u pesmama Miloša Đorđevića, koji je kao železnički službenik godinama gledao kompozicije kako nestaju u prostoru i udisao isparenja po čekaonicama železničkih stanica, nema ni jedne pesme »s motivom iz tog kompleksa«. On je to objašnjavao time što Đorđević »nije pesnik koji traži, on je pre pesnik kome se stvari nameću«.[1] Ali, ova misterija stvari koje se nameću, a ne traže, duguje sebe objektivizmu, koji veruje u stvari slobodne od nas, od našeg traženja. Gde su, međutim, te stvari slobodne od našeg »traženja«? Stvari su intencionalne stvari. One nas nalaze jer ih tražimo. I one nas ne nalaze, one »nisu«, ako ih ne tražimo. Tamo gde je ovaj pesnik u šinjelu železničara (tako ga, u sećanju, još poneko vidi), nema železnica. Ne postoje peroni, i ne postoje čekaonice. Dok je na peronu železničke stanice, on stoji pod nekom trešnjom; isparavanja čekaonica pretvaraju se u isparavanja mora. To nisu vrtoglave transformacije; od njih, čak, nije ostao ni najslabiji trag, a kamoli da je Đorđević na njima

[1] Risto Ratković, *Miloš Đorđević: Dozivi i odzivi; Letopis Matice srpske,* 1952, CCCLXIX, 1.

zasnivao svoju poetiku. Sve se to dešavalo, ta katastrofa železnica, u tišini: u tihome povlačenju Đorđevićevom.[2]

Osnovni pokret Đorđevićev jeste skriveni pokret ovoga povlačenja. I osnovni udes njegov jeste kao udes one smokve koju je Đorđević ugledao negde skrivenu »u dvorištu ispod streje«, i koja, »da je sunce ponekad ne ogreje / možda bi se odavno osušila«:

I dok druge brzo rode,
sazru još pre vremena,
pune sunca, slatke vode,
kao one sa kamena,

ona čeka jesenje dane
da joj neka ruka priđe
i uzbere s niske grane
strepeć da je ne obiđe

(Smokva).[3] Đorđević je strepeo da ne ostane bez ploda, da se ne sasuši, i da ga »neka ruka« ne mimoiđe; ali on se povlačio, do same granice nepostojanja i negovora: nisu li i sami stihovi, kojima kazuje ovu svoju strepnju, pod udesom sasušivanja? Njima Đorđević doziva »neku ruku«, ali povlačeći se, ritmom čije linije diktira skučenost, tako da on to doziva, istovremeno, i

[2] *Katastrofa:* treba samo videti stihove o železnici koje je ovaj železničar kasnije, ipak, napisao. (Možda kao u nekakvom odjeku na reči iz Ratkovićeve beleške?) To je pesma, od jedne strofe, koja se zove *Na železničkom peronu:* »Rastanci ljubavni na železničkom peronu / uvek su u istom, toplom tonu: / Mnogo sreće za dobar put / i stisak ruke još jedanput!«, i dve strofe, pod naslovom *Sunce i voz:* »Jutarnje buđenje s proleća u vozu / ima neku posebnu čar: / sunce što u susret danu juri / liči na veliki, zlatni nar. / — / I celim putem dok voz hita / kroz polja mladog zelenog žita / sunce će u stopu da ga prati / i da pobegne neće mu dati!« *(Sabrane pesme,* priredio Radivoje Pešić, *Edicija »15 april«,* sv. 6, Skopje, 1971). Banalnost, gotovo besprimerna, »u istom, toplom tonu« (ali i »u tonu« Đorđevićevog stihovanja za decu, o vozu koji »hita«, kroz »polja mladog žita«), gde crpe svoju snagu ako ne u potpunom odsustvu svake emotivno-misaone veze Đorđevićeve sa ovim svetom? Taj svet ostaje spolja, izvan njega; sva iskustva Đorđevićeva, u tom svetu, skrivena su ispod te banalnosti. Nema tu, dakle, tragike povlačenja, nema drame potiskivanja, još manje sublimacije: to je banalnost umesto te drame i tragike, i *protiv* nje, pa ta drama i tragika ovde ne mogu da se *čitaju.* Katastrofa sveta najneposrednije Đorđevićeve egzistencije definitivno je skrivena.

[3] *Sabrane pesme;* ciklus *Stihovi za Nadu.*

ono od čega se boji. Nijedna ruka tu ne može da uzbere plod, jer tu nema ploda: pesma Đorđevićeva (onda kada se najviše približava pesmi) nije plod nego grcaj, do ćutanja, bića uskraćenog plođenja, pokreta, ritma. Poezija Đorđevićeva jeste ova prigušenost, ovo »obilaženje« poezije: po pravilu, u njegovom govoru *poetičnost je dirljivost ovoga suspregnutog, bolećivo-nemoćničkog govora iz senke,* a najviša mera poezije pre svega u ritmičkoj neujednačenosti stihova, koja, u srećnim trenucima, nije takva da odvodi u aritmiju, nego zadržava na granici aritmičnog, neprestano ga iskušavajući, tako da je to blagi ritamski mimohod stihova, kao *mimohod ritma stiha sa objedinjavajućim, jedinstvenim, ritmom pesme, ili mimohod Đorđevića sa sopstvenom snagom, — mimohod Đorđevića sa Đorđevićem,* ali bez očajanja, pogruženosti i ranljivosti nemoćnog, u dirljivoj bezazlenosti koja je molećiva:

Ne mimoiđi me proleće drago
nikada ti.
Jer ti znaš koliko smo bliski mi
kad rastu cvetovi

(Strepnja).[4] Melodijska nesigurnost (i kao pod stalnom pretnjom rasturanja ritma), pojačana i produbljena naglašenim akcenatskim neskladom (»ti — mi — cvetovi«), jeste od nemoći objedinjavanja; ali, ovde, ona je u suštinskom unutrašnjem skladu sa ovom nemoći koja strepi, sa ovom strepnjom Đorđevićevom da ga proleće ne mimoiđe, tako da strah od mimoilaženja sa prolećem (sa plođenjem) kazuje se samim ovim ritmičkim mimoilaženjem stihova, ovom pretnjom rasturanja objedinjavajuće-oplođujućeg ritma, ovom *nespretnošću* koja je *dirljiva* i koja kao da obećava povratak naivnosti nespretnog dečjeg crteža.

To je poezija »osećajno, upravo sentimentalno štimovana, ali kroz koju se pesnik brani da ga sopstvena osećanja ne pritisnu, ne pokrenu, ne sruše ili ne usprave: on ih kazuje, ali istovremeno kazuje i svoju pasivnost od njih i prema njima«.[5] I

[4] *Dozivi i odzivi;* takođe u knjizi *Sabrane pesme.*

[5] Milan Bogdanović, *Miloš Đorđević: Lišće (Stari i novi,* V, izd. *Prosveta,* Beograd, 1955). — To je *referat* koji je Bogdanović 1953. podneo *Prosveti,* o Đorđevićevoj zbirci *Lišće,* odbijajući štampanje ove zbirke, odnosno predlažući da se ona štampa ». . . u nekom kasnijem trenutku, kad prilike budu dopustile da se objavljuju i knjige koje su u nekom smislu izlišne, a mogu biti objavljene po

osećanje, i otpor osećanju: i govor i otpor govoru; i pevanje, i uvek nešto što mu se protivi, što prigušuje jezik, gasi reči, izmeštajući ih iz najavljenog ritmičkog smera. Čak i pobuna, volja za njom (Đorđević se, gotovo od samih svojih pesničkih početaka, tražio u okvirima poetike »socijalne literature«), ali i slabost, koja nalaže povlačenje, *u stilu intimizma,* tako da je sva socijalno intonirana Đorđevićeva poezija svojevrsna demonstracija nemoći obespravljenih, ali koja, tražeći saučešće za društveno obespravljene, ovu nemoć produbljuje do nemoći za poetski govor, nalazeći često umesto njega samo stihovanje proze.[6]

izvesnom sekundarnom kvalitetu, koje su dakle neka vrsta luksuza«. Đorđevićeva poezija »nije bez izvesne ‚poetske žice'«, ali »ipak je sve to tako nekako za nas danas anemično, (. . .) bez snage i bez prave životnosti, sve nekako bezbojno, a u ono malo boje što ih ovi stihovi imaju tako jednotono, tako mlako, tako malo uzbudljivo, da nas ostavlja potpuno ravnodušnim, i pored nesumnjivih liričnih trenutaka koji tu i tamo zasvetlucaju. To je sitna poezija sitnih motiva . . .«, i to je »neke vrste bezličnost u svakom smislu«, iako » . . . stihovi sami po sebi nisu neugodni. Daju se čitati kao što se miluje svilasto krzno«. [U vezi sa ovim »svilastim krznom« M. Bogdanovića iz pedesetih godina, valja videti, između ostalog, u istoj ovoj knjizi, na str. 117, u prikazu poeme *Ševa* Skendera Kulenovića (1952): »Ja, priznajem, volim da čitam stih kome ne osećam čvorove i koji u mene neosetno, *bez zapinjanja* uvire. (. . .) Ja znam da reč, u velikom uzbuđenju, ne mora uvek da se razmekša, nego, naprotiv, da ona ponekad iznenadno otvrdne, da se pretvori u nešto čelično. Ali bih ipak voleo da je u pesmi što manje tvrdina kod kojih se *mora zapinjati*«. — Kurziv R. K.]

[6] Time on podseća i na druge pesnike pokreta socijalne literature. Međutim, ova proza je u prvom redu delo njegove pasivnosti, koja iznuđuje pokret uvlačenja u sebe, skraćivanje stiha i pesme, umanjivanje intenziteta, u stilu *intimističke* lirike. To je, između ostalog, proza koja se oseća u pesmi *Anita mala hotelska sobarica (Vreme,* 1934, br. 4313; v. *Dozivi i odzivi* i *Sabrane pesme):* »Anita da ume napisala bi pismo, jedno tužno pismo za rodni kraj. / Da tiho javi kako ona živi, / A kako njen zavičaj? / Da javi drugu iz detinjstva Joški Piku, skeledžiji na Tisi / kako još uvek voli samo njegove crne oči«, i koja likuje, zajedno sa stilskim pometnjama, u pesmi *Balada o jednom manastirskom đaku u jednoj kapitalističkoj zemlji (Pregled,* 1935, XI, 136): »Danima je otac Janja govorio njemu, šta je bog, šta je vera? / Zemlja je ovde, evo — a nebo je gore, tamo . . . / — / Mali je đak slušao to, al' ništa nije razumevo. / Proleće bilo. Cvetala šljiva. Rikala goveda. Padala kiša. / Je li kiša bog? / — / Iz mokrih trava i padanja meseca u njih, / Belonja je vo rikao ne na dobro već na zlo . . . / Kiše su padale, pa ipak zemlja nije rodila. / Bilo je žita, pa ipak žita nije bilo. / Bilo je samo tuge, laži i neba . . . / Manastirski je đak rastao i vreme je bilo već, u čoveka da izraste. / A otac Janja danima ga je učio još: / Šta je bog? Šta vera? / Ali su tekli dani. Rikala goveda. Pljuštale kiše. / I od malog manastirskog đaka umesto vernika — / stvoriše proletera!« Pesma se završava nekom vrstom Đorđevićevog uveravanja da je sve to »istina prava«, i da su to »reči od krvi i mesa«, ali evo kako ga demantuju same reči kojima to kazuje: »Nije to, nije to fantazija jednog

Đorđević je pripadnik generacije koja je »stihove pevala i u Glavnjači i u Sremskoj Mitrovici«,[7] ali za njega se ne može reći da je, kao pesnik, u krugu te generacije » . . . osmislio svoju *mladalačku snagu, svoj zanos,* svoj put u život i svoje estetsko i idejno opredeljenje«, ostajući »idealima te generacije (. . .) dosledan celog svog života, negujući ih sve predanije, sve dublje, sve sveobuhvatnije«,[8] i to ne samo zato što, kasnije, u svoje zbirke nije unosio mnoge od tih, socijalno motivisanih svojih pesama, pretpostavljajući im pasivizam intimističke lirike,[9] nego pre svega zato što ga je pasivnost, i u vreme njegove socijalne lirike, držala daleko od svakog zanosa i od svake snage, i okretala, povremeno, samoći kao spasu. U ciklusu pesama *Reči i slova,*

pesnika ovako s proleća kad kiše meko pljušte. / Ne, ne. To ove reči od krvi i mesa / kao istina, istina prava iz svakog kuta šušte. / Šušte od zemlje do nebesa«. — Odakle ova stilska pometnja? Ono »pljušte« svakako traži »šušte«; pa ipak, ta istina *šušti,* i te reči »od krvi i mesa« *šušte,* jer su istina i reči od hartije: jer nisu *Đorđevićeve.* Na Đorđevića uvek preza opasnost aritmije i pada u prozu, ali nikada ni aritmija ni proza ne dolaze do takve svemoći kao u njegovoj »socijalnoj lirici«; on je i u drugim pesmama stilski nesiguran, ali nikada ovako drastično, kao u pesmama posvećenim socijalnoj istini (pa i onda kada ta istina nije kao ova ». . . balada o manastirskom đaku, gde pesnik naivno ukazuje na njegovu sudbinu: postao je, bože moj, proleter, a ne zna se ni kako ni zašto«, — R. Ratković). — [Ista aritmija i iste konfuzije stila su i u njegovim patriotskim pesmama koje je pisao posle 1945. Evo pesme *Knjige (Dozivi i odzivi; Sabrane pesme):* »Knjige su kao i ljudska srca: / svaka ima svoj otkucaj. /. . ./ U jednima se proleće ko konjčić razigrava /. . ./ U drugima stoji: / da se moj narod nikoga ne boji. / I da zna, / da svakom otpor da, / kad se zemlja brani. / — / A u trećima nađeš: / kako je radnik premašio normu / u fabrici koja je kao reka od rada nabujala. / I sve te naše knjige velike i male / pečat su novom životu dale. / Životu koji raste, koji buja. / Koji kao oluja / ruši sve staro pred sobom. / I koji radostan i živ / kao spomenik večne slave / gleda ponosno u svet!« Ponovo, i tu, svevlast aritmije završava likovanjem stilske pometnje: Život — »radostan *i živ«,* i to »živ / kao *spomenik«,* koji, opet, »gleda«: »život (. . .) kao spomenik / gleda . . .«]

[7] Radivoje Pešić, *Pesnik Miloš Đorđević; Sabrane pesme* (predgovor). — »Od prvih dana rata učestvovao je u narodno-oslobodilačkoj borbi« *(Dozivi i odzivi;* beleška o piscu).

[8] Radivoje Pešić, *Pesnik Miloš Đorđević.*

[9] Zbog toga knjiga *Sabrane pesme* ne sadrži sabrano pesničko delo Đorđevićevo: priređivač R. Pešić napominje da su u njoj samo one pesme koje je Đorđević sâm uvrstio u zbirke, izostavljajući »mnoge pesme objavljene u listovima i časopisima naročito u razdoblju od 1929. do rata«. To su, osim većine pesama iz ciklusa *Reči i slova,* objavljenih u almanahu *Jato* (Beograd, 1931), i pesama iz knjige *Dozivi i odzivi* (iz koje su izostavljene pesme *Bolnička slika, Kad kiša dobuje, Pesma o posmrtnoj listi),* još i zbirke za koje Đorđević nije mogao da nađe izdavača: *Stihovi za Nađu* (1956) i *Vode i trave* (1968).

koji je objavio u almanahu *Jato,* pored stihova o seljacima u gradu (bez poezije, i ideološki neosporno konzervativnim),[10] i pesme *Majka moje bolesne susetke devojke moli i sanjari za tišinu,* može da se pročita: »Sad niko da mi ne priđe i ne izgovori moje ime«,[11] i (još dalje i od ideologije »socijalne literature«, ali i od svake socijalnosti): »Pa ipak ja sam bio tužan / jer sam znao da u daljini / još ima ljudi«.[12] U ovom ciklusu je i pesma *Reči u jesen:*

Već treći je dan
kako lišće jednako pada
kao male zlatne dečije hartijice od krema
na kojima je lik Hrista.

O bože, kada bi ovo lišće jesenjih voćaka
što pada kraj nas
bila mala čovečija srca,
kako bi tvoja reč »ne ubi«
ostala nama svima tako draga
kao kad jesen blaga
u zlatnim pramenovima
dodiruje naše snove
i naša srca.

Svakako, to su pre stihovi za *Hrišćansku misao,* nego za Glavnjaču i Sremsku Mitrovicu;[13] ali, ne samo što su oni neosporno poetskiji od drugih Đorđevićevih stihova iz ciklusa

[10] To je stihovanje u prozi *Seljaci u gradu* (almanah *Jato; Sabrane pesme);* kao i u pesmama nekih drugih srpskih (i crnogorskih) pesnika pokreta socijalne literature, kritika kapitalističkog grada podrazumeva malograđansku idealizaciju sela i završava u konzervativizmu: seljaci su u grad »došli (. . .) sa dušom punom smilja. U odelu natopljenom: / planinskim noćima, kišama i mladim ženskim telom. {Odelo — *natopljeno* »ženskim telom«?] / U uhu sa zvukom dvojnice, dvojnice mile svirale, / blekom ovaca, koza i reči sa sela«, tako da je sada, pošto su iskusili gradski život, i to, idealno, za njih izgubljeno: »I sad? / Sad u selu više ne misle na igre: / kamena s ramena, / čobanske pesme i priče neke . . .« [— koje priče?]

[11] *Zimski pejzaži;* pod istim naslovom, sa još dve pesme, i u knjizi *Sabrane pesme;* u knjizi *Dozivi i odzivi* pod naslovom *Zimski časovi.*

[12] *Tuga; Misao,* 1930, XXXII, 247—248; *Sabrane pesme.* (U knjigu *Dozivi i odzivi* Đorđević nije uneo ove stihove).

[13] Nema ih ni u knjizi *Dozivi i odzivi* ni u knjizi *Sabrane pesme.*

Reči i slova, nego je u njima već sadržan onaj najbitniji Đorđević, onaj čija *bezazlenost* nije prestajala, do poslednjega njegovoga dana, da sanja »male zlatne dečije hartijice od krema«, i da tako pretvara svet u pejzaže iz slikovnice za decu, ali i onaj koji kao da se neprestano trudio da se odazove na molbu majke umiruće devojke, na periferiji, za tišinu (». . . da budemo tihi / kad hodamo po pločniku, / kad pevamo / ili u krugu svojih rođaka glasno govorimo«),[14] i koji je u stihovima pesme *Proleće na periferiji:*

Tako smo dobri i tihi mi,
da ponekad ne možemo ni da kriknemo!

našao osnovnu svoju formulu. Periferija, koju pevaju ovi stihovi, nije samo periferija grada (gradske sirotinje), nego je to i periferija snage i zanosa.[15] Dobrota povlači za sobom tihost (». . . dobri i tihi«); ona je *pogruženost* u kojoj se, kao u nekoj ustajaloj vodi, daleko od svakog iskušenja, ali i svakog otkrovenja, utapa i rastače oganj svakog krika. Ona je, suštinski, anti-krik. Ali je, zato, i anti-jezik: ako je jezik artikulacija krika, ne postaje li on poetski jezik (kao jezik koji se otima od uništavajućeg automatizma rutine: koji je *stvaran* jezik) samo snagom te artikulacije koja, međutim, podrazumeva *snagu otpora neartikulisanog,* kao snagu »krika«? Tihost ove dobrote nije dobro jezika, jer nije dobro bića: artikulacija bez »krika« jeste reč bez tela, ili reč bez egzistencije, apstraktna reč koja apstrahuje egzistenciju. (Biće je ovde potisnuto na svoju krajnju periferiju, ono je zadržano u udaljenosti ovom dobrotom kao pasivnošću, u kojoj se, bez »krika«, ne rastače samo revolucio-

[14] *Majka bolesne susetke devojke moli i sanjari za tišinu,* verzija u knjizi *Sabrane pesme.* U almanahu *Jato* (a takođe i u knjizi *Dozivi i odzivi),* sve je bilo u trećem licu množine: » . . . da budu tihi / kad hodaju . . .«; Đorđević je ovo ispravio, osetivši da prvo lice množine ovde uvećava moment učešća, lirsku dramatičnost.

[15] U stvari, jedna *bezopasna* periferija: zbog toga su ovi stihovi i mogli da se pojave u beogradskom dnevniku *Vreme* (1936, XVI, 5118). — Đorđevićeve pesme ojbjavljivali su: *Nedeljne ilustracije* (1929), *Mladost* (1929 — 1932), *Mlada Bosna* (1930—1931), *Misao* (1930—1932), *Književni Sever* (1931—1933, 1934), *Nedelja* (1931), *Južni pregled* (1932), *Leskovački glasnik* (1933), *Srpski književni glasnik* (1933—1934), *Vreme* (1934—1936; osim pesme *Proleće na periferiji* još šest pesama: *Balada, Anita mala hotelska sobarica, Oni, Usamljenost, Božić, Palata), Pregled* (1935) i *Jugoslovenski rasvit* (1938).

narna volja, nego i svaka volja i svaki izbor, tako da govoriti, u toj dobroti, ne znači egzistencijalno, izborom, *konkretizovati* jezik, nego, — s onu stranu izabiranja, — predavati se apstrakciji »reči po sebi«, onakvim kakve su one pre nas i bez nas: u vanegzistencijalnosti rečnika.)

Magija jednostavnosti, koja tu kao da nas traži, iz ovih reči što se slažu u proste i, u najboljem slučaju, u prosto-proširene rečenice, neodvojiva je od apstrakcije: jednostavno je, u svojoj vanegzistencijalnosti, apstraktno; ono zadržava na granici bića i ne-bića, ono je *lebdenje* na toj granici, u nemoći koja je dirljiva i koja zrači bolećivošću. *Krotkost je dirljivo-jednostavna, bolećivo-apstraktna;* ona je obećanje najkraćeg puta (najkraćom, najjednostavnijom rečenicom), kao obećanje najneposrednije stvarnosti; ali ona je i neprestano *uskraćivanje* ove stvarnosti. Ona je apstrakcija ovog najkraćeg puta, kao apstrakcija reči iz bukvara i rečenica iz čitanki za decu. Čudo, koje tu jedino može da se dogodi, jeste čudo života koji postoji čak i na ovom nivou bukvara:

More skakuće, pljuska, igra.
I val se peni.
Sunce je velika čigra
što se od ognja zacrveni.

Dan polako na konak hodi.
Noć se topla iz mora prikrada.
Prvo se jedna zvezda rodi
a posle, čitava stada!

(More).[16] Vraćeni smo u prvo jutro predikativnosti; svaka rečenica je najkraći mogući put između podmeta i priroka: More skakuće, Val se peni, Dan na konak hodi, Noć se prikrada, Zvezda se rodi. Jednostavno je u ovim prostim rečenicama, u ovome kratkom putu kojim subjekt nalazi svoju radnju i stanje neposredno, ali u kome zato nema neposrednog prelaska s rečenice na rečenicu, kao sa stvari na stvar, i kao sa senzacije na senzaciju; između rečenica-stihova su pauze.

To je prvo jutro; stalno smo na početku. *Kao da nema vremena,* ili, bar, kao da je ono zadržano u sadašnjosti ovoga

[16] *Sabrane pesme; Stihovi za Nađu.*

početka, tog primitivno-dečjeg pokazivanja, kao na crtežima dece (olovkom, bez boje), koji otkrivaju prostor bez vremena, i bez perspektive, prostor u kome stvari stoje naporedo, kao u prvom dečjem prepoznavanju (identifikovanju, imenovanju), ali pre dečje igre: ako ima deteta u Miošu Đorđeviću, to je dete koje, ovako, *pokazuje* stvari, ali koje još nije počelo da se igra. Dirljivo je naglašeno prožeto žalošću: dirljivo je ovo pokazivanje stvari; žalost je ova nemogućna igra. Dirljivo je u otkriću uveliko već poznatog, i koje je zato detinjasto (i približava detinjstvu): »Prvo se jedna zvezda rodi / a posle, čitava stada!«; žalost je u tome: što ostajemo kod te *jedne,* i usamljene, zvezde; sva ona »stada« zvezda dolaze na kraju pesme: nema *zvezdanog stada reči,* njihove igre, u mnoštvu. Kod Đorđevića postoji samo jedno po jedno: stvar po stvar; senzacije su razbijene, snaga im je umanjena, izdrobljena, ovom pojedinačnošću jačom od sinteze. Osuđeni smo na pogruženost, i u najvećoj vedrini. Naša pogruženost, to je ovo more Đorđevićevo koje ne može da bude more, jer mu je uskraćen svaki pokret; to je Ohrid koji ne može da se odazove na doziv: »Kako si lep, Ohride! Kako si lep, lep!«[17] More »skakuće, pljuska, igra«, Ohrid je »lep, lep«: sve je ostalo spolja, a naš govor, kao doziv bez odziva, nas pospoljašnjuje. Nema metafore, jer nema kretanja u međusobnom ukrštanju stvari; ima samo naivnosti, jedino sposobne da uzvikne: »Kako si lep, lep!«, jer jedino sposobne da poveruje da na taj doziv ima odaziva, ali to je naivnost neplodna, koja neće ući u igru: zadržani smo na pragu igre (na pragu detinjstva), kao na pragu metafore (s drugu stranu praga je detinjstvo nadrealista-metaforičara), na brisanom polju ovog sveta primarnog identiteta (sa nivoa primarnog izraza, posredstvom kopule »je«, ali i, uopšte, glagola *jesam, biti,* bez koga nema ni igre ni egzistencije, ali koji je, *van igre, provodnik praznine, jedini glagol ne-bića).* Metafora može da dostigne samo nivo stiha: »Sunce je velika čigra«, mašta se otrže od ravni statičnosti prvobitno-identičnog samo tu, gde se ta čigra »od ognja zacrveni«, pa je to jezgro pesme: sve drugo je anti-metaforički i anti-igrački primarni identitet.

Zadržani smo u spoljašnjosti, pospoljašnjeni smo tom jednostavnošću (dok izgovaramo: *jesam, jesi),* gotovo do nepostojanja:

[17] *Pismo sa Ohridskog jezera; Književni Sever,* 1934, X, 1 *(Dozivi i odzivi; Sabrane pesme).*

nema stvarnosti, jer nema preobražavanja. Stvarnost je dinamičko-preobražajna, i preobražavajuća, a njen *privid* tamo gde je statički identitet koji ponavlja, do ništavila, ovo *jesam, jesi,* koji dozvoljava samo rečenicu-definiciju, krajnje kategoričnu, jer dozvoljava samo stvar po stvar, bez međusobnoga njihovog preobražavajuće-objedinjavajućeg odnosa: privid je tamo gde je Đorđević, čija tiha krotkost, šapućući »ne ubi« i među ljudima i među stvarima, ubija stvarnost (postaje funkcija svemoći identiteta stvari koje se otimaju od stvarnosti, ili na koje se ta stvarnost raspada). Stvarnost iščezava u toj pojednostavljujuće-apstrahujućoj krotkosti i tihosti. Nema sukoba, ali nema ni stvarnosti. *Nema ubistva, ali nema ni perspektive:* sve traje, zatvoreno u svoju konačnost; sve je suštinski bezizgledno, i *zauvek siromaško,* osuđeno na vegetiranje Đorđevićeve smokve, na molbu »nekoj ruci« da ga ne mimoiđe: život je ostao negde napolju, čovek je ispražnjen, i zatvoren, nad njim je izvršeno neko nasilje.[18] Govor se iscrpljuje ciglo jednom strofom, od četiri reda, pod naslovom *Trajanje:* »Pod kišom koja ludo pada, / pod nebom koje mrko gleda, / ja ne znam šta bih sa sobom sada, / jer mreti mi se još ne da!«[19] To je *trajanje ili beda poezije;* beda govora, svevlast aritmije i nemaštovitosti, nekretanja. Ne daje nam se mreti (još malo?), ali ništavilo je, zapravo, već tu: ne daje nam se ni živeti: ne daje nam se kretati, govoriti, ne daje nam se ritam. To je trajanje protiv umiranja, nepristajanje na smrt, ali tako što je, sada, to nepristajanje jedini sadržaj, ono »nešto« koje treba reći, jer, svakako, »Proleća ovog ko i lane / *treba nešto reći«,*[20] *jer treba biti* (egzistencija zahteva govor, onako kako zahteva »nešto«, kao ono prema čemu se, i čime se, ostvaruje, i što je uobličava: ona ne bira, i nema sebe, neposredno, nego samo posredno, u htenju »nečega«, onako kako ja jesam prema nečemu, kako moram »da uradim« nešto »sa sobom«,

[18] Ne može *da izađe,* »da se raduje proletnjem danu«, pa pomalo podseća na onog čoveka-odelo iz pesme *Balada o odelu koje sam dobio na dar* (čiji smisao je, inače, sasvim drugi: odelo, dobijeno na dar od prijatelja, toliko podseća na njega, da se ponekad učini da je to on sâm: »U mome ormanu visi odelo kao jesenje nebo sivo. / Dobio sam ga od prijatelja na dar. / Pokatkad učini mi se kao da je živo, / da ono i nije mrtva stvar. / — / Kao da me iz njega moj prijatelj tužno gleda: ‚Otkud on obešen u mome ormanu? / Zar je moja ruka tako gruba pa mu ne da / da izađe da se raduje proletnjem danu?!'«)

[19] *Sabrane pesme;* u ciklusu *Vode i trave.*

[20] *Vesti; Sabrane pesme (Stihovi za Nađu).*

kako sam ovaj rad, neprestano, i kako govorim sebe jedino kazujući »nešto«); ali, kako biti ovde gde je to »nešto« ova čista volja za trajanjem, kao volja bez predmeta, kao samo »ništa«? I kako *biti* ovde gde je *reći,* bez predmeta volje, u ovoj apatičnosti (tu, gde »Ja ne znam šta bih sa sobom sada«), zadržano u praznini fraze svakidašnjice kao u praznini egzistencije svedene na trajanje: »kiša (. . .) ludo pada», »nebo (. . .) mrko gleda«?

Smrt napreduje prazninom ove fraze, — a sve pod očajnim znanjem da »treba nešto reći«, — ona tom frazom osvaja svest koja kao da pred smrću uzmiče u tu frazu, tražeći u njoj sklonište, a nalazeći pustoš. Moć banalnosti je nemoć preobražaja; moć smrti. Pitam se šta ću biti »ako jednom budem ponovo živ«: »žuti cvet, mrav, puž / il sami oblak / crven ko ruž?«,[21] ali zato da bih, posle tog pitanja, u naglo izmenjenom ritmu (i ispod pojačanog pritiska aritmičnosti), odgovorio: »A znam, biću: / zemlja . . .« To »znam« (ta »zemlja«) je *pre* ovoga pitanja, i otuda siromaštvo govora kojim je to pitanje postavljeno, ali otud i nemogućnost da se ma šta nastavi. Ništa se tu ne može »reći«; *u neverovanju trajanja nema govora:* ako govor pretpostavlja identitet stvari, zemlju koja je zemlja, i u tom smislu i ovo trajanje i ovo neverovanje (u promenu: u kretanje), on se ostvaruje samo verom u preobražaj zemlje u nebo, postojećom i tamo gde se poriče, jer nužnom i za preobražaj najnižeg mogućnog stepena (za sam govor kao za preobražavanje stvari u reči): on je suštinski metaforičan, i kada to nije pojavno, jer je *radno-preobražajan govor egzistencije kao rada:* stalno »treba nešto reći« jer stalno treba biti. Ide se, zato, u poetizaciju, kao u lažan govor lažnog preobražavanja (lažnog *biti),* po površini, primarnom asocijacijom: prelazi se sa zemlje na travu: ». . . trava / u kojoj gušter / spava«. I to je sve, ili ništa: banalnost, preko kratkog zastoja između dva stiha (»A znam, biću: / zemlja, trava . . .«), ona koja, u suočavanju sa smrću, pada u otrcane fraze: *»Sve jedan po jedan«,*[22] kad se, na vest o smrti znanca, u onemljujućoj zaprepašćenosti, ponavlja: *»još juče* je posmatrao . . .«, ili: *»i nije znao . . .«,* dovodeći sebe (ali u strahu, na površini, spolja) u vezu sa umrlim: *»a i on je* (. . .) *kao ja, kao i ti . . .«,* i kada poezija, u toj nemoći, osuđena je na male poetičnosti »ocvetalog

[21] *Epitaf; Sabrane pesme (Stihovi za Nađu).*

[22] »Sve jedan po jedan znanac naš lagano, lagano nestaje. / To pomalo liči na neku i suviše poznatu priču iz stare (!) Biblije« *(Pesma o posmrtnoj listi;* prvi put u časopisu *Književni Sever,* 1934, X, 6, — zatim u knjizi *Dozivi i odzivi*).

bagrena«, »sene«, jeseni koja »zlatno pada«, pa se te poetičnosti uglavljuju između elemenata ove banalnosti, mešaju se sa njima, udvostručavajući beznadnost, ali i ne produbljujući ovo »nije znao«, ne pojačavajući ekspresiju doživljaja smrti: »I eto taj naš znanac *još juče* je posmatrao / kako veje sneg sa ocvetalog bagrena / *i nije znao* da će već danas / od njega samo biti sena. / — / A *i on je* nekada *kao ja, kao i ti* sada / gledao kako jesen zlatna pada«.[23]

To je malo bekstvo u poetizaciju, nemirenje sa smrću na koje smrt lako i rado pristaje, jer ono ne vodi sukobu sa njom, na granicu ludila, tamo gde se rađa vizija, gde se progledava i progovara, gde se smrt preobražava u život, nego završava u banalnosti: »Za sve si mrtva, samo za mene nisi / i ja *neću za to da znam!* / I gde god se krenem, sa mnom uvek i ti si: / ja te čujem, ja te osećam, ja te gledam!«,[24] kao da ima gledanja u ovome »ja te gledam«, i osećanja u ovome »ja te osećam«: kao da ima »biti« u »reći«, ovako: »ja te čujem, ja te osećam, ja te gledam«, u tim rečima sa nivoa trajanja u svakidašnjici, trajanja koje vuče, i ritmom i leksikom, nadole, u slepilo i gluvilo ne-bića, koje umanjuje, dozvoljavajući biću jedino male poetizacije te bezizglednosti, što zadržavaju na nivou fraze svakidašnjice. Kaže se, u brizi, za voljeno biće, u slutnji najgoreg: »Zabrinuo sam se: / žena koju volim, / svakim danom u struku sve je tanja«, onako kako bi se reklo prijatelju, brzo, u prolasku, u tramvaju, u bifeu, a onda se iz ove fraze bezizgledne, bezizražajne svakidašnjice, ide u laku poetizaciju, razvijanjem, u pet kratkih stihova, ovoga »sve tanja«: »U telu manja, / a u glasu tiha, tiha, / ko list jesenji / kad se sam od sebe zaniha«.[25] Mera i stepen ove poetizacije određeni su, strogo, frazom svakidašnjice. Oni ne mogu da premaše nekoliko stihova (»kratki dah« M. Đorđevića jeste »kratki dah« ove zagnjurenosti bića u sumorno-brižno trajanje), niti mogu da provale krug već poznatog, i u sferi poetičnosti: ovde je to »list jesenji«, ali koji se *»sam od sebe* zaniha«: sva poezija počiva na ovome, jedva uočljivom, ali sudbonosnom, *»sam od sebe«:* poezija, kao krajnje preneti izraz nerazumevanja razloga ovoga gubljenja, nestajanja, kada to

[23] *Pesma o posmrtnoj listi*
[24] *Ona koje više nema; Sabrane pesme (Stihovi za Nađu).*
[25] *Briga; Dozivi i odzivi* (takođe u knjizi *Sabrane pesme).*

»sam od sebe« kao da, zaista, čini da poetski lako zatreperi ovo odavno mrtvo, banalno, »ko list jesenji«.

Egzistencijalno autentično ponovo se drži periferije poetski autentičnog: to Miloš Đorđević, povremeno, zaista »ko list jesenji (. . .) se sam od sebe zaniha« između fraze banalne svakidašnjice: »zabrinuo sam se« (ili: »Moj sin je toliko naraso / da mi se čini ne mogu da ga poznam!«),[26] i fraze ove banalne poetičnosti »ko list jesenji . . .«, i zvuk, do kojega on tu, ponekada, dolazi, a čije vibracije su vanredno slabe, i traže najveću moć simpatije i sluha, jeste kao zvuk koji nam šalje biće iz najdublje obezličenosti, biće lišeno poleta, pod brigom, pod strepnjom, a ipak tu, ipak još živo (i ipak još u želji, ali i *u stidu* od te želje, i *kao u stidu što, uopšte, još jeste):*

Kad bih stanovao u ulici pod lipama,
ja bih svakog proleća s lipom drugovao.
I ja nikad ne bih propustio veče,
a da joj nešto lepo ne kažem,
ko ženi koju mirno volim
i sa kojom se u svemu slažem

(Kad bih stanovao u ulici pod lipama).[27] To je želja, ali i svest o njenoj neostvarljivosti, kao o nemogućnosti promene, koja zadržava u frazi svakidašnjice (»da (. . .) nešto lepo (. . .) kažem«, ». . . sa kojom se u svemu slažem«), svest koja odbija promenu u govoru onako kako odbija promenu u egzistenciji, osuđujući na govor u pogodbenom načinu (»kad bih . . .«), u kome se sreću ova želja i ova svest, pa je to *susret poezije i ne-poezije, unutarnje ozaravanje, željom, ove banalne fraze.* (Je li taj kondicional onaj pravi, najsuštastveniji govorni oblik Miloša Đorđevića, zadržanog između želje i nemoći, zbog čega je, možda, u ovim kondicionalnim stihovima nemoćne želje, — i željne nemoći, — najviša mera njegove poezije?) To je *čudo poezije,* ponovo, kao čudo bića usred same pustinje ne-bića, kao čudo govora usred ne-govora, »nešto«, ipak, usred ničega, koje ne dozvoljava nikakve poetičnosti iz žargona intimističkog liriziranja praznine, banalnost kao očišćenje od svega: i od

[26] *Moj sin;* isto.
[27] *Dozivi i odzivi; Sabrane pesme.*

stvarne reči stvarnog postojanja, ali i od poetizama lažne reči lažnog postojanja.

U nekoliko trenutaka, Đorđević je stigao do ovoga progovaranja bića sa najniže tačke postojanja i govora. Ali to su samo trenuci, i to je *znatno više egzistencijalna nego poetska autentičnost nemoći:* on nije imao snage da tu nemoć preobrazi u moć poezije. To je »čista« nemoć, koja pristaje samo na trenutke, ponekad samo na jedan jedincati stih: »Draga, ostavi tugovanje svoje! / Nek idu dani svojim tokom / u jednom tihom nizu. / Jer jesen kaplje: / *dodirni je sada kad ti je tako blizu*«.[28] Ovaj poslednji stih, to je progovaranje poezije, to je poetsko viđenje (pa makar i rečenicom čiji zglobovi, ponovo, kao da su iščašeni); sve pre toga je banalnost idioma svakidašnjice (». . . idu dani svojim tokom«), zbračena sa poetičnostima nepoetske svesti, i odavno već upotrebljavanim (sa onom poetičnošću: »u jednom tihom nizu«, u kojoj ovo rakićevsko, apstraktno, *jednom,* — zalutalo iz francuskog jezika? — produbljuje apstraktnost onoga *niza,* tako čestog, takođe, u poeziji prve decenije veka, i vraća apstraktnosti racionalizovane svesti pre 1914; i sa onom poetičnošću, takođe, iz poznoromantičarskog, bljutavog sentimentalizma *drage* i *tugovanja,* što se produžavao na stranicama časopisa *Misao:* »Draga, ostavi tugovanja svoja«), tako da se ta poezija objavljuje *apsolutno neočekivano:* ko bi se njoj nadao usred ove banalnosti? Ona je poslednji odjek želje života, koji je nemogućan, i zato je željenje nemogućnog, željenje koje odvaja od empirije svakidašnjice: »dodirni je [jesen] sada kad ti je tako blizu«, ponovo u ukrštanju želje i svesti o njenoj neostvarljivosti, kao svesti da je ono što izgleda tako blizu (kao sam život, kao jesen) nedodirljivo (i da je onaj najkraći put, kratkom rečenicom, iluzija?), ali i u nemirenju sa tim, u nemirenju koje, uvek iznova, budi *detinjasto* u Đorđeviću, obećavajući da će igra, stalno dotle odlagana, možda (i makar ovako, u jesen: već na samome našem kraju) ipak da se dogodi, igra koja počinje tamo gde prestaje svemoć empirijske uslovnosti: gde mogu da dodirnem jesen?

Ali ta igra neće se dogoditi. To je samo trenutak, koji se oteo od banalnosti, trenutno progledavanje usred slepila, malo obasjanje usred tmine, a sve zatim je ponovo banalnost, slepilo, pa i vraćanje poetičnosti, kao i u pesmi *Kad bih stanovao u ulici pod*

[28] *Uteha u jesen; Misao,* 1931, XXXVII, 281—282. *(Dozivi i odzivi; Sabrane pesme).*

lipama, u kojoj navedenim stihovima sledi pad: »Ja nikad ne bih pored lipe prošao, / pored lipe koja *opojno miri,* / a da joj *osmeh* ne dam, / kao što to čine *ptice i leptiri,* / — / Kad bih stanovao u ulici pod lipama«. Ne samo što se ne ide dalje, produbljivanjem već rečenog, nego je to ponavljanje, slaba varijacija rečenog, i to sa iskliznućima u poetičnosti najgore vrste: »opojno miri«, tamo gde je ovaj »osmeh« ptica i leptira, te ptice i ti leptiri koji se roje (kao i u drugim pesmama Đorđevićevim) iz nemoći ove želje, tako dirljivo kondicionalno ograničene, da dođe do svoga maha i zamaha, u egzistenciji, u svesti, u jeziku. To je slab doziv i slab odaziv, i poetičnost slabosti, koja ne uspeva da postane poezija. To je ono mogućno, ali propušteno, i koje šapće, sve slabijim glasom, iz sve veće daljine: »Ne mimoiđi me proleće drago«.

Miloš N. Đorić

Miloš N. Đorić, lekar, pisao je i stihove, ali jedva da je kao pesnik primećen: jedina knjižica njegovih stihova, *Pod šatorskim krilima* (Beograd, 1919), izgubila se u metežu prvoga poratnog pesničkog dana.[1] To su pesme koje je Đorić pisao za vreme rata, i od kojih su neke objavljene u *Srpskim novinama* (1916, 1918) i *Zabavniku* (1918), na Krfu, kao i u *Ratnome Dnevniku* (Solun, 1918). Udes ovih stihova je u nekakvoj skučenosti, koja Đoriću ne dozvoljava da se pesnički slobodnije razmahne, da dođe do verbalnoga daha. Pre rata parodičar tuđih stihova (pa čak i stihova najvećeg parodičara, Vinavera, čiji poneki akcenat, međutim, naći će i u njegovim stihovima svoga odjeka, ali veoma suzdržano, gotovo stidljivo), on je, i kao pesnik, u ratu, ostao pod vlašću ovoga parodijsko-kritičkoga duha.[2] Kad bude pevao svojim drugovima, iz *Đačkog bataljona,* tugu će da meša sa parodijom, pevanje sa lakom pošalicom: »Drugovi moji, veseli

[1] Od pesnika novoga vremena, jedino je Ranko Mladenović posvetio izvesnu pažnju Đorićevim stihovima (v. *Epoha,* 1920, III, 375; potpisano: *R.*)

[2] Vinaveru je posvetio svoje prve parodijsko-polemičke stihove *Man' se Trajko epigrama* i *Zagonetka o vatrenoj i vodenoj glavi (Pijemont,* 1913, god. III, br. 13; ovo drugo, u svrhu mistifikacije, potpisano Vinaverovim pseudonimom *Trajko Ćirić).* Kao *Uzdah Sutončić* objavio je, 1913—1915 (u *Pijemontu)* parodije *Iz novije srpske lirike,* na pesme Armana Divala, Milana Ćurčina (dve pesme), Proke Jovkića, Stanislava Vinavera (tri pesme), Veljka Petrovića *(Srpska zemlja),* Vladimira Stanimirovića, Disa (Vlad. Petković Dis: *Lažni kriticizam, Pijemont,* 1915, V, 80).

studenti, / rumenog lika, nasmejanog oka, / i lepih žena srećni posidenti, / skrha vas tmina nema i duboka, / drugovi moji, veseli studenti«,[3] gubeći se tamo gde se pesnički govor izvrće u stihovanje dosetke, po površini; a kada bude sređivao svoju svesku stihova, on će u nju da unese i prigodne pesmice, koje je pisao da razgali duše svojih ratnih drugova, na Krfu, na ostrvu Vidu, epigrame, parodijske pošalice (pod zajedničkim naslovom *Rekvirirani motivi),* zajedno sa stihovima kojima je, van svake sumnje, čovečanska tragedija srpskoga vojnika-izgnanika tražila svoj izražaj. Za njega, koji je bio u stanju da napiše: »Svi su srećni za nas teški, mrski krivci«,[4] ali koji je, takođe, jedan svoj ciklus (u kome je pokušao da opiše i igru *Lora)* nazvao *Piljci,* stihovanje je, uvek, pomalo kao igra piljaka ili igra »lore«: stihovanje koje, istina, može kao melem na dušu da padne, ali koje nema nikakvoga višeg opravdanja.

Da li je Miloš N. Đorić, u tome, upravo izvrnuta slika svoga oca, Nikole Đorića, koji je takođe bio lekar, i pisao stihove, ali opsednut veličinom: pokušavao je kosovsku mitologiju da ispeva heksametrom, kao da mu se činilo da je Kosovo ne samo mogućno, nego i nužno, odvojiti od deseterca?[5] Dok je Nikola

[3] *Mojim drugovima*

[4] *Pomračenje*

[5] Dr Nikola Đorić (1859—1913) je tipičan predstavnik poznoga romantizma, u dekadenciji. Okrenut deseteračkoj epici *(Markov topuz,* Beograd, 1878), ali i istorijskoj tragediji *(Vladislav kralj ugarski, tragedija u pet činova,* Novi Sad, 1886), on pokušava tu epiku da razvenča od deseterca, i da je preoblikuje heksametarski: »Proslavi, srpska vilo, strunama gusala mojih / Dela i podvige slavnih muževa, junaka tvojih . . .« *(Kosovo,* knjiga prva, Beograd, 1902). Ovaj pokušaj heksametarske interpretacije deseteračkog mitosa tumačio je on (u pogovoru *Kosova),* time što »heksametar dopušta na svaki način mnogostrukih varijacija u sklopu svojih šest stopa, što najviše doprinosi uklanjanju monotonosti«, dok bi epski deseterac bio »prost, monoton, do zla boga dosadan za ovakvo delo, i ono, i ovako veliko, otelo bi se u beskonačnost pisano tim stihom«. (Osim toga, »narodni deseterac i nije stih u pravom smislu, jer on u sebi nema apsolutno nikakva metrička takta, nema nikakvih stopa«, pa bi zbog toga ono što je dobro za narodnu pesmu, koja je »utoliko lepša, što je prostija, a ovaki stih je sušta prirodna samonikla prostota«, za »veštački sastav« bio »prava nakaza«.) U stvari, kosovska mitologija u heksametru ovde nije ništa drugo nego epski duh u verziji poznoromantičarskoga građanstva, još okrenutoga epici, ali bez stvarnoga (tvoračkog) odnosa sa njome: Kosovo u heksametru, umesto u desetercu, jeste Kosovo građanina (posle Vojislava J. Ilića, koga Đorić naznačuje, u pogovoru, kao izvor svoga stiha: ». . . Jedino je ovde izvedena veća preciznost, strožiji red i pravilnost u slaganju stopa i naročito preloma«), a ne Kosovo seljaka. To je jalovi, u osnovi apsurdni, ali možda i nužni pokušaj »pograđančenja« (»klasiciziranja«)

Đorić hteo, ovako, heksametrom da se ostvari kao pesnik kosovskoga mita, njegov sin, Miloš N. Đorić, koji je u svojim ratnim pošalicama našao i reč za »zvanične pesnike« epohe: »Sve bliže Kosova, sve dalje od rova«,[6] ne samo što stihom nije tražio veličinu, nego je njegov pesnički pokret uvek pod pritiskom nekakvoga dubokoga osećanja stida. To osećanje stida zadržavalo ga je na ravni stihovanja kao lake, neobavezne veštine, kojom se, međutim, konvencionalnost moćno produžuje, ali je, isto tako, odredilo i ono što je najznačajnije u tim stihovima, i čime se oni, u nekoliko trenutaka, odlučno odvajaju od opštega stihovanja epohe. Ako taj stid, koji je i stid od govora u stihu, Đorić i nije našao u ratu, izvesno je da se on u velikome, ratnom, razaranju i unižavanju čovečanstva i čovečnosti, izvanredno razvio. Čovečansko traži u Đoriću stid, stidom se brani od nečovečnoga, ali se stidom brani i od jezika. Nema jezika stida; stid se stidi jezika. On će ostati neizražen. Stid zadržava između jezika i ne-jezika. U dva-tri maha pokušao je Miloš N. Đorić da neposredno kaže ovaj stid čovečanstva pred samim sobom:

A duša nad morem rida,
kinjena bolom ponoći crne
i do dna srca jauk razgrne,
zasija plamen krvavog stida

(Oproštaj), ali odakle ona banalnost prva dva stiha u ovoj strofi, ako ne od stida? Stid pristaje na banalnost; skrušenost konvencionalizuje, onoliko koliko je, stvarno, anti-jezička (u svome neizlečivom anti-tvoraštvu). Istina je, od ove konvencionalnosti, u ovoj strofi, eno kao da se udaljava Đorić trećim i četvrtim stihom, onom slutnjom jauka, koji će da razgrne »do dna srca«,

seljačko-deseteračkoga duha, u predubeđenju da se taj duh daje ovome »klasiciziranju«. Nesporazum, do kojeg tu neumitno dolazi, nije samo stvar nekoga ko je puki metričar a ne pesnik: ovo ubeđenje da se deseteračkí duh može *kazati* heksametrom, stvar je i potrebe da se taj duh spase, da se produži u vremenu (šta je senzacija monotonije, koja se ovde, u dodiru sa desetercem, javlja, ako ne senzacija dosade što počinje tamo gde prestaje kretanje?), ali bez stvarnoga odnosa sa tim duhom. Otuda i metrički formalizam: i sámo poverenje u svemoć metrike (da se spolja, metrički, može da spase ono što je istorijski, u tvoračkom smislu, iscrpeno), i verovanje da se deseteračkí duh može da »prevede« na heksametar, delo je ovoga odsustva stvarnog odnosa sa tim duhom. To je *praznina* što heksametarski skandira.

[6] *Zvaničnim pesnicima*

pa će se ukazati »plamen krvavog stida«. Stvarno ima tu nekoga pokreta ka poeziji, koji je kao pokret ka ovome plamenu krvavoga stida; ali to je, ipak, jalovo.

Miloš N. Đorić stidom je uklet na jalovost: nikada se njegov stid neće, jaukom, da razgrne do krvavoga sopstvenoga plamena. Đorić je otkrivao da je »ceo svet / careva zmijskih pokrvljeni splet«, u kome treba »ubiti dušu, ubijati ljude!«,[7] i otkrivao je, u tome svetu, kao najveću sreću, onu čoveka koji je pao »za tren«, tako da mu se »svesti smrt nije dotakla«,[8] ali sva ta otkrića uranjala su ga u stid čoveka pred samim sobom, pa je, u tome stidu, padao u molitvu bogu za oproštaj »grešnom ljudstvu celom«: »Oprosti, Bože, grešnom ljudstvu celom / bezbrojne žrtve besomučnog rata, / jer Ti pojimaš da, pred mrskim delom, / sumorni suton po duši se hvata«.[9] Na prste jedne ruke mogu da se izbroje pesnici iz srpske vojske ovoga doba, koji bi ovako govorili o »besomučnom ratu«; ali, svest o »besomučnom ratu« rastvara se u opsesivnom motivu »grešnog ljudstva celog«: to je »grešno ljudstvo« koje se, svešću o svojoj »grešnosti«, pokušava da vrati sopstvenoj čovečnosti, ali koju ta ista svest zadržava u pokajničkom stavu; bog Miloša N. Đorića jeste bog »srca postiđenog«,[10] koji istovremeno i najavljuje i uskraćuje čovečnost, dok »sa svim jadom, zanosom, bolom / strmoglavila se vatra krilata«:[11] bog ove najavljene, ali u nemoći od same sebe zadržane čovečnosti, bog čoveka koji, u nemoći, moli za oproštaj.[12] Jezik, u ovoj postiđenosti, jeste na pragu tvoraštva,

[7] *Krvava zagonetka*, II

[8] »...o, blago onom, što je za tren pao, / čije se svesti smrt nije dotakla« *(Krvava zagonetka*, II).

[9] *Zahodna pesma*

[10] »... i odjek daljnog svetskog mučenja / škropi mi srce postiđeno« *(Zahodna pesma).*

[11] *Zahodna pesma*

[12] Tako je čovečanski doživljaj »besomučnog rata« još jednom ostao, u poeziji srpskih vojnika-pesnika, bez punijega svog izraza. Osim Đorića, možda su tome doživljaju bili najbliži Miloš Perović i Božidar Stojadinović (obojica žrtve rata: prvi je umro, posle ranjavanja i teškoga zarobljeničkoga života, u Parizu, pred kraj rata; drugi je, takođe ratni invalid, umro posle rata, izgubljen i ogorčen, 1923). Perović, koji je u balkanske ratove i u prvi svetski rat ušao kao romantičar (Pietro Kosorić), stigao je, u ratu, do slutnje da žudnja za zločinom traži masku patriotizma, ali se gubio u strahu od razaračkih, mračnih nagonskih sila u čoveku i u potrebi da moralnu snagu nađe samooptužbama. U tome, on je stizao do nihilizma, daleko od svake religiozne krize, a ne samo od Đorićevoga pokajničkog moljenja boga za oproštaj, ali njegove samooptužbe (koje su,

onako kako je ta postiđenost na pragu bitno čovečanskog: jezik opterećen stidom, koji zabranjuje ma kakav istinski pokret, pa i onaj samorazaranja. Ako ova »duša, sama sebi kriva, mučenjem novim, traži odliva«,[13] ona ga ne nalazi; ta duša može za sebe samu da bude »nečastiva«, i kao takva da žudi za sopstvenim uništenjem: »Vetrovi morski, vihori pustinje, zmajevi, oblakinje i zagorkinje, gonite oblake i magle! Raznesite, pronesite nemirnu, nevernu, prognanu, nečastivu dušu moju!«,[14] ali sama njena »nečastivost« njoj uskraćuje ove »vetrove«: motiv te »nečastivosti« jeste motiv stida, koji zabranjuje uništenje onako kako zabranjuje tvoraštvo, i koji zabranjuje tvoraštvo onako kako zabranjuje uništenje. Gde je Đorić, tu je stid: tu nema ni destrukcije ni konstrukcije; to je unutarnja neopredeljenost, *i muka* u njoj, ali bez izlaza, bez mogućnosti za stvarniji, životvorniji pokret: bez mogućnosti za jezik. *Plamen stida je nevidljiv; stid je stid od svake realizacije i materijalizacije:* stid je i stid od jezika. Nema izmirenja između jezika i stida. Govoriti, to znači razvaljivati stid (ko progovara, ako ne sama bestidnost?); ovde, gde »pred mrskim delom, / sumorni suton po duši se hvata«, »sumorni suton«, »hvata se« i jezika. Nagon govora je potisnut, onako kako je potisnut nagon destrukcije i nagon tvoraštva; jezik jedva otiče, to je usporenost, koja podseća

objektivno, optužbe čovečanstva), osuđivale su ga na duboka unutarnja razdiranja, dozvoljavajući mu samo aforističkl fragmentarnu introspekciju, u prozi, a ne i pesnički govor. (Ovo je objavljeno znatno kasnije, u knjizi: Miloš Perović, *Misli*, Skoplje, 1934.) Božidar Stojadinović, koji je prešao Albaniju, i stigao na Krf, stigao je do gneva za kakav ne zna nijedan pesnik iz krfske epohe. On se *jedini*, usred apsolutnog svevlašća »golgotske« mitologije, na Krfu uzdigao do optužbe, koja je na mahove neposredno polemički akcentovana: »Mi jaučemo, jer nas bol razdire: / Neprijatelji su nas sa svih strana tukli, / A još vi ste nas podlački dotukli: / To je *vaš* narod što danas umire«; ili *»Plačemo jer smo bili kralju verni /. . . / Ne. Nije bilo ljubavi ni svesti!* / Ne. Nije bilo koga da razume«. I on zna za molitvu, ali njegova molitva nije, kao Đorićeva, molitva za oproštaj, nego za odmazdu: za kaznu vinovnicima stradanja: »Bože, porazi onog što nam ote / Njive i polja krvlju natopljena, / Planine slavne koje niko nema, / Onoga što nam oduze živote! / – / *Bože, porazi one što među nama* / Biše neljudi, krvnici, dželati! / Bože, bar ti im po zasluzi plati! / *Bože, podlo su postupali s nama.* / . . . / *Za gorak san smo izgoreli sebe*«. Međutim, ovaj svoj *gnev sa Krfa* (iz 1916) Stojadinović nije pokušao, ni posle rata, da poetski razvije i produbi: te stihove nije on sâm ni objavio, nego su štampani, u odlomcima, tek trideset godina posle njegove smrti i gotovo posle četrdeset godina od kako su bili napisani. (Objavio ih je Živko Milićević, u članku *Božidar Stojadinović, Književnost*, 1953, VIII, 5.)

[13] *Skitačeva pesma*

[14] U istoj pesmi.

na ono usporeno umiranje, na putu od Peći i Đakovice ka ostrvu Vidu i Krfu:

> *I ne u trenu, kroz vatrenu srdžbu i polet u smrt prezrenu!*
> *Da mremo mi sporo, oporo, krvava moro! mi izlupani, mi preživeli, snovi svetom razvejani*

(Skitačeva pesma). Nema gneva, nema pobune, nema »trena«: gnev je onaj koji otima »tren« od vremena; gnev je poletan, i onda kada je to polet nadole (rušenjem, i razarajućim samorazaranjem). To je samo ono što je »izlupano«, što je »preživelo«: *ono što preživljava,* postiđeno od samoga sebe, bez »vatrene srdžbe« i bez poleta u smrt: bez poleta u poeziju; ono što se povlači, pa se i govor od stiha povlači, ide ovako u prozu, koju rimuje: to je unutarnje rimovanje, kao prividno odvajanje od proze, koja, međutim, i rimovana ipak ne predaje vlast. Sve teži, u ovoj postiđenoj duši, koja je »sama sebi kriva«, samoumanjivanju. To je duša čiji pokreti su slabi, duša koja je anti-tvoračkim (anti-govornim) stidom osuđena na konvencionalnost, ali koju taj isti stid spasava od titanističko-monumentalističke, »golgotske«, retorike epohe, a pre svega one Bojićeve. Pred morem-grobljem, »plavom grobnicom« Milutina Bojića, nema u ovoj duši nikakvoga izgleda za patos, a pogotovo za onaj »carski«, ritualni, kojim je Bojić, pevajući svoje »opelo gordo«, pokušavao francusku ukopnu lađu (u stvari: jednu »lađicu«). određenu da svaki dan odnosi mrtve sa ostrva na more, pretvara u *»galije* carske«.[15] Bojić je hteo utišavanje, za ovo opelo, ali koje će da se razvije do unutarnje muzike njegovoga svečano-ritualnoga gesta, kao do posmrtnih fanfara i doboša, koje će da preraste u veliku svečanost što združuje Oca i Sina, »pokoj« i »povesnicu«:[16] u

[15] »Na pristanište je svakog dana dolazila jedna lađica, koja je srpske umrle vojnike tovarila kao piramide, koje su sve više rasle. (. . .) Sve lešine, određene za bacanje na morsko dno, stavljane su, u prvo vreme, u vreće ispunjene gvožđem, da bi što brže i sigurnije potonule. Ali docnije, kad je broj leševa narastao a gvožđa nestalo, vreće su ispunjavane kamenjem, kojeg je bilo, kao i leševa, u izobilju« (Veselin Đujić, *Na ostrvu smrti; Kroz Albaniju 1915—1916, spomen knjiga, Udruženje nosilaca albanske spomenice 1915—1916,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1968). — Sa ostrva Vida bačeno je u more oko sedam hiljada mrtvih srpskih vojnika.

[16] »Jer tamo, daleko, poprište se zari / Ovom istom krvlju što ovde počiva: / Ovde iznad oca pokoj gospodari, / Tamo iznad sina povesnica biva. / — / Zato hoću mira, da opelo služim / Bez reči, bez suza i uzdaha mekih, / Da miris tamjana i dah praha združim / Uz tutnjavu muklu doboša dalekih« *(Plava grobnica; Pesme bola i ponosa,* Solun, 1917).

svečanost ove sakralizacje istorije, njenoga posvećenja u »ogromnu i strašnu tajnu epopeje«. More Bojićevo jeste groblje koje će »kolevka (. . .) biti bajke za vremena, / Gde duh traži svoje korifeje«, a u ovome moru korifejskoga duha leže »Prometeji nade, apostoli jada«. Ova sakralizacija, međutim, u *Plavoj grobnici* je isključivo *u gestu* Bojićevom, u tonu njegovom retoričkom koji je uzvišeno-svečan; sve što je izvan toga gesta, — sve, pa i ovo samo more, — beznačajno je, neizrazito, do nepostojanja. Bojić ne uspostavlja, gordošću i svečanošću ovoga svoga opela, apsolutno nikakav odnos sa morem, tako da samo more, ta njegova »sveta voda«, i nije zahvaćeno ovom sakralizacijom; otuda i banalnost (i vulgarnost): »Zar ne osećate kako *more mili,* / Da ne ruši *večni pokoj* palih četa? / Iz dubokog jaza *mirni dremež čili,* / A umornim letom zrak meseca šeta. / — / To je *hram tajanstva i grobnica tužna,* / *Za ogromnog mrca,* k'o naš um beskrajna. / Tiha kao ponoć vrh ostrvlja južna, / Mračna kao savest, hladna i očajna. / — / Zar ne osećate iz modrih dubina / Da *pobožnost raste* vrh voda prosuta / I vazduhom igra čudna pitomina? / To velika duša pokojnika luta«. Sve ide u gest, sve stremi njemu (vapije za njim); i taj gest je nađen, to je ono: »Stojte, galije carske! . . .« Bez toga, refrenskoga, »Stojte . . .«, u varijacijama koje, maštom, ne donose ništa bitno novo, ali čuvaju obrazac, ponavljaju ga, i tako daju *Plavoj grobnici* ritualnost, nema ničega; bez njega: sve je banalnost, i nesigurnost izraza (»more mili«, smrt je »večni pokoj«), tako da se tu javlja i vulgarni, ovoj sakralizaciji sasvim nedolični, »mirni dremež«, ili onaj, još gori, i gotovo katastrofalan, nesporazum hrama tajanstva i grobnice ». . . Za ogromnoga mrca« (koja grobnica je, opet, »k'o naš um beskrajna«), pa otuda, na putu ka refrensko-spasonosnom, ritualizujućem, »Stojte . . .«, u potrebi da se probudi *»pobožnost«,* da se dođe do doživljaja *svetog,* ono pitanje, sa tendencijom sugerisanja (hipnoze): »Zar ne osećate . . .« Ritualni gest Bojićev je *iznad* mora, gest koji ne uspostavlja sa morem nikakvu vezu, pa je zbog toga *Plava grobnica* neprestano ukrštanje suzdržanoga (unutarnjeg) patosa ovoga gesta i ove banalnosti mora kao *netaknutoga* tim gestom.

Kod Miloša N. Đorića nema ritualnoga gesta; ali ima odnosa sa morem. Taj odnos nipošto nije razvijen do dublje jezičke maštovitosti; konvencionalnosti se i ovde javljaju, kao i u *Plavoj grobnici;* ali taj odnos ipak je uspostavljen, i, na mahove, on se javlja kao obećanje poezije:

. . . O, jadni seljaci,
nemirno more danas valom bije,
k'o da jagnje belo val svaki izbaci,
zabeli se pena i jagnje se skrije.
. . .
Igraju jaganjci po pučini celoj,
u daljini sivoj mrtvi brod se gubi.
Majko, Sveta Majko, u odori beloj
sanjao sam dušu što sve ljude ljubi

(Ostrvo smrti, II).[17] Oni, koje bacaju u more (a koji su, pre toga, bili naslagani na obali, »kao metrena drva, u dobrom redu, jedno na drugo, nekoliko katova«, tako da je ta gomila »iznad visine čovečjeg rasta, a u dužinu se pruža na desetinu metara i više«),[18] nisu bojićevski »Prometeji nade, apostoli jada«, nego ovi »jadni seljaci«, a more nije »plava grobnica«, ni »hram tajanstva i grobnica tužna / Za ogromnog mrca«, nego je to ovo *seljačko more,* sa talasima-jaganjcima, koji se igraju, kao na zemlji na koju će ovi seljaci nikada više neće vratiti, i kojima Miloš N. Đorić dovikuje (poluglasno): »O, jadni seljaci«. Iz ovoga njegovoga doziva-ispraćaja: »O, jadni seljaci«, rascvetavaju se beli talasi-jaganjci ovoga »seljačkoga«, a ne »carskoga«, mora. Umesto Bojićevih »galija carskih«, sa moćnim krmama, i u tišini svečanosti, to je »mrtav brod«, što se gubi »u daljini sivoj«, dok jaganjci ne prestaju *da se igraju,* pa ovaj pokop nije uz tutnjavu crnih doboša, nego usred ovih razigranih jaganjaca, ali, upravo zato, umesto Bojićevog nemoćničkog: »Zar ne osećate iz modrih dubina / Da pobožnost raste vrh voda prosuta [pobožnost — prosuta?], / *I vazduhom igra čudna pitomina?«,* to je ova stvarna (dosegnuta) pitomina, koja prepoznaje u morskim talasima jaganjce, a u moru livadu: pitomina koja sanja »dušu što sve ljude ljubi«, a ovoga pesnika pretvara u »pastira ponoćnog« koji, sâm, luta »nebeskim maglinama« i »zvezdanim poljanama« »za dušama izgubljenim«, kao »za stadom milim, zlatorunim«.

U *Otkinutoj pesmi*[19] Đorić je poručivao umirućem suncu:

[17] Datirano: *Vido, 1916.*

[18] Dr Vlada Stanojević, *Moje ratne beleške i slike,* Ljubljana, 1934; v. u knjizi *Ratni drugovi,* predgovor, izbor i redakcija: Rade Konstantinović, *Biblioteka srpska književnost u sto knjiga,* knj. 92, *Matica srpska — Srpska književna zadruga,* Novi Sad — Beograd, 1985.

[19] Pre zbirke: *Zabavnik,* Krf, 15. aprila 1918, god. II, br. 12.

Ti mreš,
a za tvoj izdisaj daju
nebrojena bića svoje trzaje
i unose se usred plamena,
da ih zavitlaš daljno, daleko
i kad se s nova ljudima vratiš,
dušama mladim,
što sa dna zore tebe čekaju
i šire ruke razdragano,
da im obznaniš, rečju plamenom,
da su daleko
svi paćenici, sve sanjalice
mrtvih vremena.
I da sam i ja, večno videlo,
odnet poslednjim tvojim plamenom,
sam, na nebeskim maglinama,
lutam zvezdanim poljanama
za dušama izgubljenim,
po smrti, kao pastir ponoćni
za stadom milim, zlatorunim.

U ovo doba, niko nije tako govorio suncu. To nije sunce herojstva i slave, sa kojim bi ratnici Božidara Purića da padnu »u poslednjoj seči«;[20] nije to, čak, ni samo Henil Svetislava Stefanovića, bog svanuća, koji bi nas spasao od »aždaje naše noći«,[21] niti samo sunce iz *Apolinskog odblesa* Todora Manojlovića[22] (iako slobodan stih Đorićeve *Otkinute pesme,* tražen u leksici i ritmu ugašenoga sjaja svakodnevnog govora, ali u službi mitskom svetu, — koji se upravo ovim prizemnim govorom vraća svakodnevici, prepoznajući sebe u njoj, i sâm se obnavljajući, — nesumnjivo podseća na *Apolinski odbles* Manojlovićev): čovek ovde nije »odbles« večito-apolonskog sunca, nego »večno videlo«: *»odnet* poslednjim (. . .) plamenom« sunca (zajedno sa svim paćenicima, sa svim sanjalicama »mrtvih vremena«), on otkriva sebe kao »pastira ponoćnog«, koji ne

[20] »Oh, sunce naše, izgori i peči / svu krv i život, naš brate u sjaju, / al budi s nama u poslednjoj seči / kako bi pali u tvom zagrljaju« *(Ratnici,* pesma VII, iz 1917; v. u Purićevoj knjizi *Reči o nama,* Beograd, 1919).

[21] *Himna Henilu; Zabavnik,* 1918, II, 17. (Datirano: *februar 1914);* S. Stefanović, *Strofe i ritmovi,* Beograd, 1919.

[22] *Zabavnik,* 1917, I, 2.

prestaje da luta »za dušama izgubljenim«, kao »za stadom milim zlatorunim«, »po zvezdanim poljanama«. On ne umire, nego je pastir u noći, kao ovo »večno videlo«: kao neutrnuta čovečnost (»... sanjao sam dušu što sve ljude ljubi«), u noći, pod četiri šatora na ostrvu Vidu, gde su »vampiri u ljudskom obliku. Ne znaju za sebe, dave jedan drugog, kao da bi hteli uteći od smrti«.[23] Nemirenje sa smrću i ovde traži mit; ali težnja ka mitskom ne iscrpljuje se jalovim pokušajem epske restauracije, niti prostim traženjem analogije između stradanja srpskoga seljaka i starozavetnoga Izrailja ili Golgote, sa ciljem da se do juče prezreni i zaboravljeni seljak otkrije sada kao »čista mitologija«, kao »bogovski uzvišen i jak«.[24] Umesto ovoga laskajućeg, u najboljem slučaju jalovo-pokajničkog, obogovljenja seljaka, u kome se taj seljak, »bogovski uzvišen«, nepovratno gubio (tako da je njegovo obogovljenje način njegovoga otuđenja od sopstvene istine, produženo nasilje nad tom istinom), to je pokušaj vraćanja seljaka njemu samome: pokušaj da se seljak vrati svome *redu,* kao samoj svojoj kući. Pred morem, ovaj pesnik koji je rekao reč: *»mi smo sinovi zemlje, utonule u more«,*[25] jeste kao sami taj seljak: more je, i za njega, groblje bez groba, krstače i crkve, ništavilo ili nered: smrt jednoga reda. Zagledan u more, Đorić ne traži slavu »povesnice«, kao Bojić, nego zemlju za ukop. Opelo je za Bojića slava, sa dobošima i fanfarama nepobedive vojske; za Miloša Đorića, opelo je otimanje zemlje od mora, i to upravo kao otimanje reda od nereda. Osnovni njegov strah je kao onaj Jelisija S. Andrića, bogoslova, bolničara na ostrvu Vidu, koji se bojao susreta sa majkama bačenih u more: »Ko će im reći — *gde ste zakopani?«*[26] Zakopati

[23] Veselin Đujić, *Na ostrvu smrti.*

[24] V. u članku Branka Lazarevića *Naš seljak (Zabavnik,* 15. avgusta 1917): »Prelazak preko Albanije prevazilazi podvige Hanibala Velikog i Napoleona preko Alpa, prevazilazi pustinje Aleksandra Velikog i Skoboljevljeve baruštine u povlačenju. To je podvig iz čiste mitologije ... S druge strane, iz onih transporta nesreće, ubijenosti, fizičke nesposobnosti i bede do suza, koji će početi pristizati na Krf, stvoriti, samo posle nekoliko meseci, pesmu, vitalnost za nove podvige, zar to nije sjajan dokaz veličine na koju se može biti izuzetno gord? U tom pogledu, naš je seljak bogovski uzvišen i jak ... Vi imate bogove, reče mi jednog dana kapitan Sovaže«.

[25] *Skitačeva pesma*

[26] U pesmi *Kraj mrtvih, Srpske novine,* 8. avgust 1917, god. 84, br. 94 (potpisano inicijalom *J.); Knjiga stihova,* Čačak, 1922. (V. u istoj pesmi: »O braćo draga, kad bi majke znale / Kakav nam pokrov crni udes sprema, / Nikad vas one ne bi moru dale ...«)

mrtvog po ustaljenom redu, to znači braniti i održavati taj red. Pogrebni običaj jese taj red suprotstavljen oneređujućem ništavilu. Ovde, more je *čudovišno,* jer je apsolutni nered: apsolutno poricanje plemensko-patrijarhalnoga, seljačkog, reda. Ono nema (i ne može da ima) lepotu: u susretu sa njim rađa se mržnja na »sjaj sveta lažni«.[27] Na obali ostrva Vida (koje, »izgubljeno iz mora sinja, / ... / k'o kornjača pod korom čijom / *odvratno, mračno i ljigavo* / čudovište pipke izvlači / i crne barke sebi privlači, da primi mrtve ... žalosne žrtve, / dušo iskonska!«,[28] ovaj sin heksametarskoga građanina dr Nikole Đorića, duševno se saživljavajući sa seljakom, ne samo što u moru ne traži »sjaj sveta«, nego, u strahu od njegove čudovišnosti (koji zahvata, neodoljivo, i svaki »sjaj sveta«), u njemu traži livadu, sa talasima-jaganjcima, pa čak pokušava da vidi i crkvu, pretvarajući se u neimara jedinstvene seljačke crkve, sagrađene od mora:

U kolevci večnoj,
pod usamljenim ostrvima,
pod izlokanim obalama,
spite, verni!
I more ima crkvu svoju,
samotvornu životodavnu
kada sine svetla noć,
noć sjaja, sveta tajna,
crkva zapliva,
sve se preliva:
krst i jabuka, kube srebrno,
more beskrajno

[27] Sjaj sveta je lažan: lepota je maska čudovišnosti; iza lepote krije se *ništavilo.* Očajanje ovde traži »pozdrav prokletstva« i za lepotu, kao u sonetu *Zarobljena mladost* (napisanom 1916, na Vidu), čiji nejaki stihovi ne dosežu tragiku ovoga »pozdrava prokletstva«, ali je nesumnjivo naznačuju: »Osećam često kako se unese / očajna mladost u kiparis snažni / u meni silno, na mah, probude se / *sve mržnje skrite na sjaj sveta lažni.* / — / K'o patničke se dižu ruke tada / vihorom morskim zanijane grane / i sa dna grudi sunce strasno plane / nad senkom, lokvom oživljenog jada. / — / Pucka i škripi odebljala kora, / rapava, gruba, nepomična, jaka: / dok krajem neba mračnog munja seva / pozdrav prokletstva i otrovnog gneva« [Istu očajničku mržnju, pred morem, pokušaće da kaže i Stevan P. Bešević, u pesmi *Moru (Zabavnik* 1918, II, 10), koja počinje stihom: »Uzelo si suncu sve najlepše boje«: »... No ja mržnjom često sav uskipio gnevan, / I kletva te moja sa obala prati, / Jer u tebi leži sav naš raj prosnevan«.]

[28] *Ostrvo smrti* (pesma prva).

(Ostrvo smrti, III). Otimajući se (tako, kao i uvek) od banalnosti (ovde sasvim bojićevske, ostalom: »U kolevci večnoj«), i na udaru iskušenja da seljake izgubi u onome, više popovsko-crkvenjačkom nego seljačkom: »spite, verni«, Đorić kao da ubeđuje, tešiteljski, mrtve seljake: »I more ima crkvu svoju« (ne brinite, dakle, mrtvi seljaci; ne bojte se mora: nije to bezdan, kojim vlada »odvratno, mračno i ljigavo / čudovište«, i u kome se izgubio svaki red, — ima tu reda: ima neka crkva); njegova crkva se odlikuje svim atributima crkve (sve je tu: i krst, i jabuka, i kube srebrno, — ništa nije zaboravljeno), ali je to ipak neka nadstvarna, plivajuća, more-crkva (». . . crkva zapliva, / sve se preliva«), delo ovoga neimarstva što, u strahu od mora, u žudnji za utehom, nezadrživo ide u iluzionizam bajke. To je crkva iz bajke o patrijarhalno-seljačkom redu koji nije napustio »jadne seljake« čak ni na obalama Jonskog mora: crkva koja, čak, neće da ostane samo u moru, nego će, u nesreći starijoj od sveta (»Nesrećan pre tebe ja sam bio, svete!«),[29] bolom da se okrilati: da postane neka »krilata crkva u plamenu bola«, fantastična crkva-krilatica:

Kroz ponoć muklu hram tajanstven blesne
vatrena svoja kad zanija krila,
poleti gordo, prepun vere svesne,
kao zmaj ognjen . . . i gde god se skrila

patnička duša od nepravde ljudi,
hram padne kraj nje: tad, kroz hladnu tminu,
u njemu bezbroj pesama se budi,
i teše one, što ljube i ginu.
. . .
U jonskoj noći, kad su umirali
uz jauk vetra i pogrebne kiše,
zavesom hrama tad su utirali
suze svih onih kojih nema više

(Krilatica). Ima u ovoj crkvi-krilatici, kao i u crkvi-moru (koje podsećaju, makar i sasvim slabo, na primitivnu maštu seoskih ikonopisaca), nečega od dirljivosti jalovog iluzionizma: nečega od »patničke duše« koja je »sama sebi kriva«, ali koja kao da se skriva i od sebe onako kako se skriva »od nepravde ljudi«,

[29] *Bol* (datirano: *Mogilena, 1917).*

pokušavajući da se spase u ovom iluzionizmu. To je slabost, koja traži utehu, i koja je *dirljiva,* ali koja zato gubi tvoraštvo: slabost koja, u bekstvu »od nepravde ljudi«, može da okrilati crkve, ali ne može da okrilati jezik, tako da Đorić ostaje između nekonvencionalne vizije crkve-krilatice ove slabosti i njenoga krajnje konvencionalnog jezika (». . . kroz ponoć muklu«) koji čak izneverava tu viziju (kao u stihu rakićevskom: »poleti gordo, prepun vere svesne«). Ako je, u žudnji za utehom, među svojim mrtvim »jadnim seljacima«, od mora pokušavao da gradi crkvu, ta ista uteha zadržala ga je, zajedno sa tom crkvom, i sa tim, mrtvim, seljacima, na pragu tvoraštva, kao na pragu nove epohe. Odvojio se od bojićevske »carske« patetike, ali je, zagledan u crkvu-more i talase-jaganjce, ostao na obali ostrva Vida, kao što je Bojić ostao na Krfu, pred »galijama carskim«, sa uzdignutom rukom: u novome govoru nove epohe nije učestvovao.[30]

[30] Posle prvog svetskog rata objavio je »komad u jednom činu« *Kad mlidijah umreti,* Beograd, 1922 (u stihu; radnja se zbiva oktobra 1914, u jednoj palanačkoj kavani, pretvorenoj u pozorišnu salu), i monografske radove: *Jedan moralni lik, Konstantin Peičić,* Beograd, 1937, i *Laza K. Lazarević, lekar i pisac,* Beograd, 1938 (v. prikaz S. Vinavera, *Nova smena,* 1939, II, 5—6); posle drugog svetskog rata štampao je knjigu prepeva *Misaone pesme,* Niš, 1954 (prevodio je i ranije: najpre A. Aškerca, u *Vencu,* 1910. i 1911, a zatim A. de Vinjija, Lamartina, Igoa, Lekonta de Lila, u *Srpskom književnom glasniku,* 1930, 1939, 1940, i *Novoj smeni,* 1939), *Humoreske, Prva sveska,* Niš, 1955, i *Pisma s kožnog odeljenja,* Niš, 1956.

Branko Đukić

Branko Đukić strepeo je od Četvrtog jahača Apokalipse.[1] U nekim trenucima, pokušavao je i da ga vidi, pitajući se kako će izgledati dan i čas kad on bude dojahao na svome konju, i moleći se za bezbolni prelazak preko praga smrti. Ali on nije video Četvrtog jahača Apokalipse: čak, pesma koju je njemu posvetio[2] kao da nosi manje doživljaja smrti nego druge njegove pesme. Četvrti jahač Apokalipse potonuo je tu u umorne ritmove ovoga pesnika, i bio čak slabiji od jednoga Crnjanskog koji se, ovde i onde, nasluti u ritmu.[3] Nema Đukićeve vizije ovog jahača. Ali,

[1] Prva njegova knjiga pesama zove se *Četvrti jahač Apokalipse (Savremenik srpske književne zadruge*, kolo II, knj. 5, Beograd, 1932).

[2] Pod naslovom *Četvrti jahač Apokalipse.* (Prvi put u *Srpskom književnom glasniku*, 1930, XXX, 6.)

[3] Zajedno s Rastkom Petrovićem, iz njegove poznije lirike (posle *Otkrovenja),* čiji stih se odlikuje brojnim umetnutim rečenicama: »Sve će nam tada biti sve svejedno. / Utehe daleko, *kao mesec, eno, još noćas, žut.* / Osetićemo da je sve bilo malo vredno / kada nam se otvori i *ovaj, još neotvarani, put*« (u pesmi *Četvrti jahač Apokalipse).* Odjek Crnjanskog (i poznog Rastka Petrovića) je u drugom i trećem stihu, u tehnici ovih umetnutih rečenica kojima se, prividno, traži preciznost misli i senzacije dok se, u stvari, služi *zadržavanju* toka rečenice, blagim kadencama, i kao u teškoći kretanja (što se posebno naglašava rimovanjem reči koja dolazi kao sa zakašnjenjem, posle ovih umetnutih rečenica, i koja je od njih odvojena pauzom: » . . . daleko, kao mesec, eno, još noćas, žut«). *Poetičnost,* do koje se ovako dolazi, kao da je svojevrsna poetičnost *ganutosti* koju izaziva ovaj umor, ta usporenost kretanja, uz blaga, nenametljiva, sinkopiranja osnovne melodijske linije. (Ovoj tehnici pribegavaće kasnije, u pesmama pisanim u zarobljeništvu, i Milan Dedinac.) Ali ona nije karakteristična za

to je zato što ovaj Četvrti jahač Apokalipse ne može stvarno ni da dođe u svet Branka Đukića, koji je svet iz mitologije »malog čoveka«, svet tavorenja, u trajanju, prividna egzistencija u kojoj je razlika između postojanja i nepostojanja tako neznatna da je pad iz bića u ne-biće gotovo neprimetan. Smrt je u ovome svetu koji traje, i koji je već »mrtav« po tom gluvom svom trajanju, samo zaključak, — a možda i samo odjek, — nečega što se, u stvari, već dogodilo: kao da je ovde Četvrti jahač Apokalipse izigran, jer je preduhitren. On ne može biti nikakav veliki događaj, nikakav potres koji bi izazvao nesvakodnevne vizije: ne samo što Branka Đukića on ne može da nadahne za stihove koji bi se makar i najmanje odvojili od banalnosti, nego on kao da Branka Đukića uopšte ne može da nađe: Branko Đukić jedva da postoji. On se jedva i kreće: njegovi često izvanredno dugi stihovi nalaze se na granici proze jer je u njima minimum volje i minimum sposobnosti za koncentraciju. To je umorno oticanje koje ovoga pesnika na mahove čini skoro nepostojećim. Od njega, dok šapuće mrzovoljno i umorno, kao da ne ostaje više od senke: ono što je tu prisutno, što može da se nađe, to su više *stvari* njegove sobe nego on sâm.

To je poezija kućevnih stvari: njen subjekt okrenut je svetu stvari onako kako je u tome svetu sâm (za sebe) gotovo nepostojeć: gde je ovaj »mali čovek« stvari su velike. One zapremaju prostor utoliko više ukoliko je svest ovog subjekta dublje napadnuta doživljajem sopstvene nemoći. Moć stvari raste na račun njegove moći: stvari ga *zapremaju,* sve više, a pravi prostor u kome se one nalaze nije onaj koji može da otkrije optika opisnog realizma, nego je to sama ova svest o sopstvenoj nemoći i nepitanosti:

Sto, drven i mali, prekriven starim velurom;
dve stolice sa nešto širim naslonjačima.
Katkada na njemu malo sunca, koje se nikako ne slaže sa mojom urom,
i tišina na svemu, po podu, na pokrivačima.

poeziju Branka Đukića: ako se i javi, povremeno, u njegovim stihovima, to je stvar prostog njegovog epigonskog gubljenja. Njegov najznačajniji izraz ne traži poetičnost od sintaksičke igre. *Osnovni* Branko Đukić je sintaksički monotono-ravan, uobičajen, »standardan«. Njegov jezik je »anoniman«, njegovo osećanje jezika sasvim skromno. Poezija tu nije prevashodno u rečima nego u atmosferi, u jednom stanju duha koje treba da zrači *posredno* iz teksta i koje zbog toga reči i govor zadržava na ravni standardnosti.

Ladica zaglavljena nekim nevrednim hartijama:
imam nešto od bolesti da svaku sitnicu čuvam.
Da li ću se iznenaditi kada ih budem davao peći u nejednakim partijama,
da ne bih morao, zimi, kao i lane, u ruke da duvam?

Na vratima, o klimavom čavlu, njihanje vešalice:
da bi moj kaput visio na njoj, mora se skinuti sa mene.
Nešto je dalje ogledalo, u koje nerado navraćam svoje lice:
sve stvari ispred njega iskose se, i nekako pozelene.

Crvotočine kreveta uverljivo pričaju koliko mu je leta.
Dosta je dug, čak i previše za moje malo telo.
Mogu se, umoran, pružiti koliko hoću, neće ga dotaći moja peta,
i, da sam katolik, koliko volim Hrista, našao bih mesta nad njim i za propelo.

(Beleška o mojoj sobi).[4] Ovaj opis sobe je autoportret *sobnog* Branka Đukića: ne zna se gde prestaje svet stvari a gde počinje Branko Đukić. Kad govori o svojoj sobi, on govori o samom sebi. Neka drama se tu sluti, ali ni ona se nikad neće ispoljiti: stih je miran, *beleženje* ide uobičajeno usporenim ritmom: nema žurbe, ništa se ne zaboravlja ali i ni na čemu se posebno ne insistira. Opis je uopšten, stvarima je dovoljna prosta naznaka: one se ne menjaju, ne rascvetavaju, one su prožete dubokom lenjošću. Tu nema mogućnosti preobražaja, nema mogućnosti metafore. Ali nema ni mogućnosti neposrednog izraza, čak ni htenja za njim. Branko Đukić kao da je iza ovih stvari. On kao da je potisnut njima. Kao da treba *da se probije* kroz njih, da bi došao do sebe. Između njega i ovih stvari vlada zatišje: on je nepokretan onako kako su nepokretne i te stvari; pa ipak, to zatišje skriva netrpeljivost. Nema potpunog izmirenja sa stvarima. Ili čovek ili stvar. To odaje njihanje vešalice, u prva dva stiha treće navedene strofe, koji su sigurno najdramatičniji stihovi ne samo ove pesme, nego i čitave poezije Đukićeve (izrazito nedramatične). Usred ukočenih stvari, usred stvari koje miruju (u potpunom gluvilu), jedino se ta vešalica njiše. Njeno njihanje je zlokobno,

[4] *Svetkovina boja i mirisa,* izd. *Knjižare Đorđa Ćelapa,* Zagreb, 1939.

preteće. To je pretnja stvari, ili pretnja same smrti: »da bi moj kaput visio na njoj, mora se skinuti sa mene«. Ta vešalica nije tu zato da se on njome posluži: da okači svoj kaput. To, što on piše: »mora se skinuti sa mene« umesto »moram da ga skinem«, izraz je, posredan, — ali tim *unutrašnje* dramatičniji, — ove nemoći, ili ove nepitanosti. Njemu mora biti nešto *uzeto* (»skinuto« sa njega) da bi bilo *dato* stvarima. Vešalicu je zanjihao strah od Četvrtog jahača Apokalipse. On sâm je i dalje nevidljiv, ali kao da se izražava ovom vešalicom koja se *njiše* (kao u nekakvom nestrpljenju?) čekajući da kaput bude skinut sa Branka Đukića. To skidanje kaputa pripada ritualu umiranja: vešalicu vidi oko koje traži Četvrtog jahača Apokalipse: pogled će njegov sa vešalice preći na krevet. Krevet je odar. On je *veliki* zato što je ovaj čovek *mali*. Pomisao na »propelo«, na Hrista, nije slučajna: asocijativno kretanje *(vešalica — krevet — Hrist)* jeste kretanje misli o sopstvenoj Apokalipsi. Ovaj pesnik zaista ne drži »propelo« nad krevetom, ali ne zbog toga što nije »katolik«, nego zato što nikad i ni u čemu nije *neposredno:* njegovo postojanje je *posredno,* njegova ispovest je deskriptivno-realistički posredna. Nema krsta, jer nema *neposrednog* iskaza i oličenja stradanja. Nema drame ni tragedije. Sve je utonulo u nemost stvari. Ali ta soba je Golgota, a taj krevet je krst: put ka krevetu, koji je tek nešto zaobilazan (svratiće Đukić pre toga do vrata, s čavlom na kome je zanjihana vešalica što će se *smiriti* tek kada njegov kaput *uzme* sa njega), jeste *via dolorsa* »malog čoveka«: umrećemo *mali,* i stideći se, u *velikom* krevetu. Naš kaput ostaće okačen na vešalici. Dve stare stolice ostaće gde su bile. Ladica zaglavljena hartijama takođe. (Hartije su »nevredne«: ništa što je naše ovde nema vrednosti. Mi smo bezvredni.) Naše telo, na krevetu, to će biti oličenje potpune pobede stvari: biće to još jedna stvar među drugim stvarima. To je kraj ili carstvo apsolutne tišine: *carstvo Četvrtog jahača Apokalipse u doba svevlasnog malograđanstva.*

Branko Đukić je pesnik ovog kraja, i zato je pesnik stvari: on je pesnik mrtvog sveta ili sveta stvari, sveta mrtve prirode. Ne postoji njegov neposredan dodir sa prirodom, iako je on, u nekoliko navrata, i u potpunom nesporazumu sa sopstvenim ljudskim i pesničkim pozvanjem, pokušavao da napiše, u stilu nenametljivog panteizma, nekoliko pesama neposrednog opštenja sa prirodom. On će potražiti svoje »integer naturae«: »Skrećem sa druma da poklonim ovo telo travi,[5] sanjajući da

[5] U pesmi *Integer naturae,* 1930; *Četvrti jahač Apokalipse.*

»okićen travama« u prirodi nađe ono što nije našao između četiri zida; ispisujući kao geslo, i slovo po slovo, reč sv. Bernarda: »Aliquid melius invenies in silvis quam in libris«, on je sanjario o jutru u šumi, ali to je samo sanjarija zatočenika mrtvog sveta.[6] Priroda autentičnog Branka Đukića (onoga koji je pesnik stvari, pesnik enterijera), ostaje uvek negde napolju: jedina priroda za koju on stvarno zna, i u čijem krugu je našao i svoje najznačajni-

[6] U pesmi *Jutro u šumi,* 1929; u istoj knjizi. — Lirika koju je Đukić pisao u duhu ovog panteizma slaba je kao i sâm taj panteizam. Ako to nisu lirske »beleške«, akvareli *(Zimski filigran, Veče u junu, Decembar, Šuma, Suša),* — kojima je ovaj pesnik, za koga je karakterističan dug i monoton stih, pokušavao da dođe do krajnje sažetosti, velikim skraćenjem i stiha i pesme, — to je pokušaj da se sledi linija panteizma ne samo već poznatog u srpskoj poeziji nego i uveliko iscrpenog.

Ima tu, čak, i pokušaja da se odjekne na Aleksu Šantića: priroda je, u pesmi *Jutro u šumi,* kao i u nekim drugim stihovima Đukićevim, nekakav veliki »hram« u kome se upoznaje bog, ali ona je i tamo gde su seljaci u njihovom mučnom ali »blagoslovenom trudu«. Nije teško naslutiti Šantićev duh u Đukićevom stihu: »Sâm Gospod prešao je dlanom svojim preko ovih udoljica«, ali dub koji ne samo što nije više mogao da dođe do svoje romantičarsko-religijske ekstaze, nego je tu nemoć iskazivao stihovima s onu stranu svake poezije: »Neproosećani su (?) posvećeni kamenovi prema ovom hramu. / Tu je bog u ljudskom srcu rođen, *tu pad u zanos i u religiju*«. To je šantićevsko odbijanje crkve, u ime ovog panteizma, ali u mucanju: »Gospode, blagosloven trud tvoj, i podari / očima mojim snagu upijanja ovih vidika. / Svega te danas osećam u sebi kroz igru ovih slika« (u pesmi *Jutro u šumi).* Šantić je prisutan i u *Baladi o težakovom pretproletnjem blagoslovu:* »Iza dalekih gora lagano otiču zlatni potoci. / Pastiri žure na log. / Na nebu blede oblaci, rumeni večernji otoci, / i travke miluje Bog. / — / Selo se primiruje sa svojim neznatnim ljudima. / . . . / Noć, u gorama i dolinama, proslavlja proletnje bdenje, / a čovek obilat plod«. Ali to je jedan *nemoguć Šantić,* sveden samo na osnovne elemente svoje poezije (predvečerje, mir sela, *rumenilo* neba, kult obilatog ploda kao blagoslova), *Šantić bez ekstaze* ili ekstaza rastočena ovim umornim rečenicama krajnje nemaštovite i uistinu sasvim nepoetske deskripcije. Kult sela i seljaka ovde se produžava, takođe, ali katastrofalno izvan poezije: »A ja sam željan porodične reči / nego išta više; / željan sam da se po domaću diše / kao naši seljaci, kao naši seljaci!« *(Jesenja pesma).* Đukić objavljuje želju, ni prvi ni poslednji u ovo doba, da ode na selo ne bi li tamo osetio »našeg čoveka (» . . . u selu, kod seljaka, uz plam ognjišta — najvišu čistotu, / da tu osetim našeg čoveka, tu srž, tu moć«, — u pesmi *Tekst za moju majku; Svetkovina boja i mirisa),* ali ova želja ne samo što ne vodi poeziji šantićevski patetičnog obogovljenja seljaka, nego, stihovima ovako bezvrednim, kao da potvrđuje svoju neostvarljivost: na putu prema selu, Branko Đukić nalazio je samo ovakvo stihovanje, ništa plodonosnije od onoga koje je upražnjavao u znaku *integer naturae.*

Njegovo pseudo-boemstvo tu se negde i zametnulo, kao i u iskustvu nekih drugih pesnika tridesetih godina koji su obavezno pisali *iz kafane pisma majci na selo;* ali, za razliku od njih, koji su najčešće oponašali pozni Drainčev

je stihove i svoju pesničku nezamenljivost, jeste *mrtva priroda.*[7] On nije pesnik prirode već *pesnik mrtve prirode* (jedinstven u srpskoj poeziji između tridesetih i četrdesetih godina), pesnik plodova koje mu priroda šalje na sto, rukama seljaka i prodavaca *(Košarica sa voćem, Stolnjak).* Nijedan drugi pesnik nije se ovako uporno predavao mrtvoj prirodi. Nesposoban za izlazak, — za ostvarenje svog mističko-panteističkog sjedinjenja sa prirodom kao sa bogom, — on je, kao zakovan za svoj sto (najznačajnije njegove pesme prikazuju nam ga upravo tako: zakovanog za sto, sagnute glave, u tišini), pokušao da nađe u srpskoj lirici savršeno samosvojni ovaj *panteizam mrtve prirode,* prirode koja će, doživljena *u časovima obeda,* ovu dasku ispaštanja, u gluvosti, da preobrazi u svojevrsni oltar pogružene ali kao ponovo blago ozarene malograđanske patrijarhalnosti. Đukić, koji je uzaludno nastojavao da piše stihove o smrti zagledan u jesenji list koji mu je vetar uneo kroz prozor u sobu,[8]

jesenjinizam, nema u takvim njegovim trenucima ni najmanjeg traga lumpen-proleterskog anarhizma u znaku slavljenja ludila, alkohola i prostitutke: Đukić je pozno-patrijarhalistički »pitom«. Istina, on neće pokušati, kao njegov brat-blizanac Dušan Đukić (štampao od 1919, objavio samo jednu svesku stihova *Žetva u sjenci,* izd. *Novo pokolenje,* Beograd, 1956), da se spasava od grada podražavajući folklornoj lirici i da peva žute dunje na ormanu i devojačke svadbene košulje u škrinji, niti je bio kadar da kao Dušan Đukić napiše: »I sav se stresem od svakog vriska / auta nekog, / tih čudnih kola / s trolom i bez trola. / — / Ostadoh ono što dade Lika: / divljak što žudi za šumom topola / i jasika« *(Ubiće me ovaj grad),* ali će i kroz njega da se produžava onaj duh koji je Dušanu Đukiću izmamio rečenice: »Ostajem na putu starom, punom sjene, / nemoćan da s njega skrenem, da se mašim / života što struji svež svud oko mene. / Čega se to bojim, i čeg se to plašim?« *(Iskrena pjesma),* ili: »Kakve su se kobi to u meni stekle / da jednako ćutim i bolesno čamim / na starome pragu, i vode protekle / s uzdahom u život prizivam i mamim?« *(Sebe pitam).* Boemstvo Branka Đukića je boemstvo ove »kobi« malograđanskog sna o »vodama proteklim«: to je boemstvo nekog ko je pošao u susret šantićevskom svetu a našao se u nekoj periferijskoj kafani, ali samo zato da bi se vratio kući, svojoj *porodici,* koju kao da nije ni napuštao. Potpuno neplodno, ovo pseudo-boemstvo vredno je pažnje isključivo kao izraz i potvrda Đukićeve nemoći da produži šantićevski panteizam i njegov kult seljaka blagoslovenog plodom.

[7] V. članak Milana Bogdanovića *Lirika mrtve prirode, Politika,* 1932, XXIX, 8758 (i, u vezi s tim člankom, napis Ć. Đurđevića *Jedna poezija i jedna kritika; Javno mnenje,* 1934. br. 15).

[8] U pesmi *Balada o mrtvom listu,* 1929 *(Četvrti jahač Apokalipse);* to je čitava jedna gomila banalnosti (»majko, poimaš li koliko me ovaj list nagoni na plač?«, ili: »A smrt, na sagu, kao da me pita: ‚Šta, još nisi odnesen?'«): kao da ni taj list, odvojen od »prirode« i vetrom unesen u zatvoreni svet Branka Đukića, nije mogao da ga otme od banalnosti. Jedino mrtva priroda, voće na stolu (a s

peva obilje plodova, bujnost flore, najintenzivnije u časovima kad ta flora, svojim obranim, na smrt već osuđenim plodovima, zaluta, sakupljena u jednu jedinu košaricu, u njegov zatvoreni svet:

Kupili smo danas od jedne seljanke voće,
rumeno i zdravo kao njeno lice.
Soba je već puna mirisa kao duša mirnoće,
kao srce ljubavi, kao sna trepavice.

Eno ga na stolu još i sada.
Jedan se deo, teška dinja, hladi u vodi.
S drugoga već izmaglica, kao laka košuljica, pada,
a jedan kukac, u grozdu, s naporom, kao i čovek,
penje se slobodi.

Zemlja je, u ovoj rpici, svu sebe, kao majka, dala.
Tu su proleća, leta i jeseni.
Podržavani jednim dugim stalkom od kristala,
svi plodovi u godini tu su sad doneseni.

(u pesmi *Košarica s voćem).*[9] On je sposoban za prirodu tek kada nju podržava stalak od kristala, kada je ona na tanjiru: jedan grozd, ili dinja, breskva, mala gomilica šljiva. To je *priroda koja se kupuje na pijaci,* i koja može da stane na jedan jedincati tanjir: mrtva priroda sveta koji samo što nije iščezao, bezvoljan, zagrcnuto šaptav, umoran, ali i sa suzom-zahvalnicom i pred tom prirodom na tanjiru. Svečanosti boja i mirisa, koje ovaj pesnik traži, zagledan u tu prirodu, u njena proleća, leta i jeseni koje »podržava« stalak od kristala, jesu svečanosti ovog jedino mogućnog njegovog dodira sa prirodom. To je *umanjena* priroda, ali koja svoju veličinu navešćuje i jednom ovakvom »rpicom«: ganutost, do koje Branko Đukić dolazi u ovoj svečanosti, jeste ganutost tom veličinom, neizmernom, koja se iskazuje ovom malom »rpicom«: to je *veliko kroz malo* (i u *malom),* čitav jedan kosmos plođenja i plodova na jednom jedinom tanjiru, čitav

njom i jela koja se puše u tanjirima), može *da pokrene* ovog teško pokretnog pesnika. Tek pred mrtvom prirodom on kao da nagovesti svoj pesnički život: kao da živne, donekle, isključivo kada je priroda doslovce mrtva priroda: u njegovo poetsko plamsanje i svetlucanje uložena je smrt čitave prirode.

[9] *Četvrti jahač Apokalipse. (Politika,* 1932, XXIX, 8500.)

kosmos što počiva na drški od kristala. Ova ganutost je tiha ili suzdržana sreća; nema tu mogućnosti da se ode pravcem vrtoglavog zanosa, nema ni najmanje šanse za ekstatičnost. Stav duha je stav opisni: deskriptivnost, koja beleži stvari bez izrazitijeg produbljivanja pojedinosti, jeste protiv-ekstatička. Kad Branko Đukić opisuje plodove svoje mrtve prirode (sve plod po plod, iz stiha u stih), on je Branko Đukić koji se posvećuje mistici ploda, ali koja nije ekstatična: ova deskriptivnost isto toliko odbija ekstazu koliko je jemstvo ove tihe unutrašnje mistike mrtve prirode, kad je »soba puna mirisa, kao duša mirnoće«. Umorni, razvučeni stih Đukićev nosi konvencionalnu viziju i konvencionalnu reč: to je nemoć Đukićeva, ali kao sama »duša mirnoće«, — to je ova »duša mirnoće« koja traži konvencionalnost, koja zahteva deskripciju (jer konvencionalnost u deskripciji najlakše odoleva izazovima: konvencionalnost kao stvar neučestvujućeg opisivanja, konvencionalnost kao stvar ostajanja »napolju«, izvan stvari), i koja nameće ove duge, usporene stihove.[10] Nema čak ni pokušaja (makar i završenog neuspehom) da se izađe iz te konvencionalnosti monotono-usporenih, uspavljujućih ritmova čija sporost kao da navlači

[10] Tu je izvor »razlivenog i kilometarskog stiha« Branka Đukića, koji je ponekad izazivao otpore i nerazumevanja: »Takav razliveni i kilometarski stih ne samo što po svojoj prirodi nije podesan za isticanje muzičkih svojstava poezije, nego nije pogodan ni za osnovnu melodiju našeg jezika. (. . .) To je najobičnija proza, uparađena silom u stihove. (. . .) Zar bi mogla biti lepa muzika bez melodije? (Danas, uostalom, ni to nije neobično ni u muzici)« (Borivoje Stojković, u prikazu zbirke *Svetkovina boja i mirisa*, *Pravda*, 1939, XXXV, 12283; v. u knjizi *Iz književnosti, — članci, kritike, prikazi,* — knj. I, Niš, 1940). Međutim, to nije »najobičnija proza«, i tu ima »melodije«; ali, ta melodija je *prigušena*. Branko Đukić je daleko od »muzike bez melodije«; kao izraziti intimistički pesnik on je u svemu *potisnut*, pa i u odnosu prema sopstvenoj »melodiji«. On je negovao ovu prigušenost; nikada i nigde nije se raspevao. Ovaj »razliveni i kilometarski stih« jeste sredstvo prigušenosti. *Iskušavanje proze*, do kojeg tom prilikom dolazi, karakteristično je za pesnike intimizma posle prvog svetskog rata: ono najviši stepen dostiže u poeziji Desanke Maksimović i pretpostavlja jemstvo najvišeg njenog pesničkog otkrovenja, — otkrovenja melodijske linije u svakodnevno-standardnom govoru. (U poeziji V. Massuke, koji je, inače, mentalno najčistiji i najdosledniji pesnik intimizma, ali i prvi njegov izraziti predstavnik, ova iskušavanja, pravcem ka standardima govornog jezika, znatno su manja; ipak, *unutrašnja* — potisnuta — melodičnost, jeste pravilo njegove poezije.) Intimizam čuva melodijsku liniju (»muziku« melodije), ali kroz duboku svest da je ona u opadanju, da se gasi. Slobodan stih intimizma ide iz ovog saznanja. To je *melodijska muzika usred atonalnog sveta*, ili melodijska muzika u povlačenju pred »prozom«: *intimistički pesnici su vernici melodijske muzike u agoniji.*

san i na oči i na dušu: nešto od dosade, od pospanosti, *od stanja dremeža,* uvek je tu, u ovim »svečanostima«. Ako je i bilo boja i mirisa, oni se gase u dremežu ove dosade: nijedan plod koji Branko Đukić slavi, blago (tiho i suzdržano) zanet njegovom bujnošću, i rečenicama koje kao da se vuku po niziji sveta, ne izaziva u njemu ni jednu jedinu asocijaciju koja bi predstavljala makar samo pokušaj duha da se otme ovoj dosadi i ovom dremežu konvencionalnosti, koji su kao dosada i dremež akademski stilizovanog »enterijera« sa mrtvom prirodom. Tu se govori o bojama, ali nema boje; tu se govori o mirisima, ali mirisi se ne osećaju. Nema čak ni napora, ni najmanjeg pokušaja da se boje rasplamsaju. Tu, gde »jedan kukac, u grozdu, s naporom, kao i čovek, penje se slobodi«, u toj prirodi na tanjiru, u toj mrtvoj prirodi, sve je bezizlazno, sve je kraj i svaki je napor zato uzaludan, kao i napor ovoga kukca koji se »penje ka slobodi«: nema slobode, ni u čemu, i nema slobode od konvencionalnosti. Tu su »grozdovi (. . .) puni kao na slikama Murilja«, a »okrugla breskva, kao devojka, milo se stidi«, dok »šljive, duguljaste i crne kao oči lepotica, / devojke su, nema sumnje, sa naših njiva«.[11] Nema devojke, nema »lepotice«: devojke i lepotice pretvorile su se u breskve i šljive, onako kako se živi svet pretvorio u ovu mrtvu prirodu pred kojom se nalazi, posle »jela«, ovaj pesnik uronjen u svoju porodičnost između četiri zida. Jedino što preostaje, to je da se ta mrtva priroda pojede: »I posle krsta i jela *prelazi se i na to*«,[12] — na tog »Murilja«, na te devojke-šljive. Tu je nagon za slobodom mrtav, tu je mrtav Eros, u ovom svetu mrtve prirode. To su »mirisne nedeljne svečanosti«: nema poezije erotičke nego poezije ove mrtve prirode, *poezije obeda*. Ako je ovaj obed na mahove suštinski erotičan, ta erotičnost je izvanredno preobražena, sublimirana do nepostojanja: erotičko uzimanje je ovde preobraženo u *jedenje,* onako kako su devojke i lepotice preobražene u ovu mrtvu prirodu primanu u tihoj zahvalnosti višnjoj volji što je rodila te plodove i koja je omogućila ove »mirisne nedeljne svečanosti«.

Bog, koji se javlja u ovoj svesti između četiri zida, jeste bog plođenja i plodova, bog sa livada i njiva, ali bog koji nam *daje* voće (u košarici) a uskraćuje nam voćnjak, koji nam daje šaku zlatne pšenice a ne daje nam da uđemo u žitna polja. To je bog koji daje, utoliko više što ovaj svet manje uzima. To je bog koji

[11] *Košarica s voćem*

[12] Isto.

nam dolazi dozrelim i obranim plodom, *bog čiji put vodi preko pijace,* najautentičniji bog malograđanstva. Ako je Aleksa Šantić poznavao boga plođenja i plodova, on ga je tražio kroz seljaka-radnika koji se zlopati na njivi ali koji će biti uzdignut do boga (kao Sin do Oca) blagoslovom ploda. Mistika ploda, u Šantićevoj malovaroško-patrijarhalnoj svesti (i u njegovoj dubokoj erotskoj potisnutosti), jeste i mistika seljaka i njegovog rada: ma koliko da je već tu seljak udaljen, — kao što je ovaj sitno-građanski patrijarhalizam iz dana u dan bivao sve udaljeniji od svog patrijarhalno-seljačkog porekla, — ipak on kao da još može pogledom da se potraži. Aleksa Šantić video je *seljaka na zemlji* kako se, kroz patnju, uzdiže do boga, satisfakcijom dozrelog ploda utapajući njegovu »muku tvrdu« u religijsko himnopojanje »Osana«, — ali ga je, ipak, *video.* Branko Đukić seljaka ne vidi: i seljak i zemlja pretvarali su se, *nepovratno,* u plodove na njegovom stolu. Zbog toga tu uvek ima neke rđave savesti, a ta rđava savest ide iz slutnje da priroda, čak i kada je složena samo u jednu takvu hrpicu voća, plodova na stolu, ne pripada nama, jer nije delo našeg napora i truda: »Tako sedimo i gledamo taj svet iz zemljinog blaga. / Bože moj, kolikim rukama donesen do našeg stola? / Ganuti smo. Nije naše što nije naša snaga. / Ni ruža nije naša kad nam nije dlanove izbola«.[13] Ova rđava savest, međutim, ne progovara u Đukićevoj poeziji pesničkim glasom, onako kako tu nijedna slutnja ne dolazi do punoga saznanja, niti ijedan pokret do krajnjih mogućnosti: ako je, u ovoj setnoj pogruženosti, ta rđava savest progovarala konvencionalnim jezikom najjevtinije osnovno-školske didaktike, toliko da na mahove postaje sumnjiva (»Ganuti smo«), to je zato što ovde nema snage da se ona prihvati: uprkos ovoj rđavoj savesti, svesni da posedujemo ono na šta nemamo prava, mi ostajemo za trpezom. Nema ovde stihije duševne koja bi makar samo za časak odvojila ovog pesnika, zajedno s njegovom porodicom, od trpeze sa mrtvom prirodom, a kamoli koja bi prosula, u očajanju i samo-kažnjavanju, te košarice sa voćem.[14] Prognani iz prirode,

[13] U istoj pesmi *Košarica s voćem.*

[14] Čak, ove »svečanosti«, — u kojima se deskriptivnost uvodnih strofa preliva u didaktičnost centralnih strofa pesme, — završavaju se objavom sna pravednika: »Kao na kakvoj velikoj slici, / stolnjak se šareni od jela. / Moj bože, koliko truda dok behu u klici / ti plodovi iz stotinu sela?! / — / I kako se mnogi trebao da satre, / lomeći svoje telo življe od luka. / Ah, ta naše telo ne bi imalo ni vatre, / i prazan bi bio danas naš sto, i prazna naša ruka. / — / Znali bi tada

osuđeni da nam ona dođe u jednoj košarici na sto, mi smo pogruženi žitelji mrtve prirode: bez pokreta smo (bez i najmanje sposobnosti za pokret), kao i ona, i sposobni samo da tiho blagodarimo. Ako iz ove pesme uvek (a ne samo iz celokupnog dela Branka Đukića) veje nezadrživa i teška *dosada* (Branko

koliko vrede / napori malih, neslušanih i sitnih. / Videli kako klasovi jedino za njima slede / i vapi zemlja u mraku oranica žitnih. / — / Prokapljuje suton. Još samo se dah svoj sluša. / U tami, naše se ruke gube. / tišinom, u srca silazi Velika Duša, / nečujno, ali široko, kao dan uz stube. / — / Belina postelje nudi odmor i snove. / Kako je slatko kada se pravedan leže. / . . . / Nad dušicom bleda mrlja postaje sve žuća, / i beo mir u duši, i sva dobra pod krovom« (u pesmi *Stolnjak).* To je primer malograđanske savesti: naše nije ono što nije delo našega truda, i to se zna, ali — uprkos tom znanju, — »tišinom, u srca silazi Velika Duša«, a »belina postelje nudi odmor i snove«, pa je ovaj čovek, posle svega, za samoga sebe »pravedan«. Ako je bio u stanju da napiše gomile ovakvih upravo uvredljivih, i ponižavajućih, banalnosti (»Kako je slatko kada se pravedan leže«), koje protivureče svakoj poeziji jer protivureče apsolutno svakoj istini (»slatka« pravednost u nepravednom svetu?), za to ga je osposobila njegova malograđanska savest koja sanja »sva dobra pod krovom«. Ta »sva dobra pod krovom«, to je »beo mir u duši«, obamrlost svih čula, i *fizičkih i moralnih,* tonjenje u san, kada svet iščezava (»Još samo se dah svoj sluša«), pa je zbog toga tu, posle ovakvih »svetkovina«, uvek *suton:* svetlost u kojoj iščezava svet. Rađa se tišina, a *njome* »u srca silazi Velika Duša«, ali i *izvesna poetičnost* koja kao da se otima od prethodno izrečene banalnosti ali koja je, izgleda, zaista iz istog izvora iz kojeg su i te banalnosti: iz ove svesti i savesti zamiranja »pod krovom«. Poetičnost je tu poetičnost ovog zamiranja, koje šapuće infantilno, u deminutivu, o sopstvenoj »dušici«, a *pravda,* koja se tu potražila, jezikom didaktičnosti i polupospanim glasom čoveka koga posle jela čeka belina postelje, otkriva se kao *pravda ovog zamiranja,* ili pravda »Velike Duše« koja *tišinom* što u zamiranju sve osvaja, prodire, blago-uspavljujući, u ove »dušice«. *Seljaci,* koji su pre toga izronili iz zaborava ovoga malog potrošača sa pijace, utonuli su u mir i u tišinu ove »Velike Duše«, u san ovog »pravednika«, ali ostali su nepopravljivo loši stihovi ove »griže savesti«, slabi kao što je slaba i ta savest, usiljeni kao didaktičnost učitelja koji ne veruje u ono čemu pokušava da pouči druge, ali to ipak ne prestaje da čini: to »Velika Duša« u »belini postelje« zahteva od njega. Odaćemo seljacima priznanje, zatim ćemo pojesti njihov trud i zaspati snom pravednika: »Nad dušicom bleda mrlja postaje sve žuća«.

Zemlja tu kao da putuje nekuda u »visinu«: nju nose krila duha bajke, duha »s dečjim osećanjima« u časovima slavlja obeda. Kao i seljaci, tako i zemljaci, osuđeni na glad, — ali i sve oni koji lutaju, — biće ovde uvek pomenuti, ali zato da bi se misao o njihovom prokletstvu utopila u pobožnost ovih »dečjih osećanja« što svet pokušava da pretvori u bajku. Tu, gde je obed svetkovina, i praznik se slavi obedovanjem: doživljaj praznika (Božića, — u pesmi *Svetkovina,* iz 1933; *Svetkovina boja i mirisa)* jeste doživljaj obeda: miris tamjana meša se s mirisima iz kuhinje (»U kuhinji se pripravlja jelo, / i, kroz katkad otškrinuta vrata, nanese mirise. / Kao ovaj stolnjak, već odavno postavljen, vani je sve belo«), a misao na »svoje«, ostavljene u Lici, — naporedo s mišlju na sve koji

Đukić je, nesumnjivo, jedan od najdosadnijih pesnika novije srpske poezije), to je ona ista dosada koja veje iz mrtve prirode, ali i, uopšte, *dosada enterijerskog slikarstva.* Lepota koju sluti pesma Branka Đukića jeste kao lepota mrtve prirode poznoga postsezanovskog slikarstva kancerozno napadnutog akademizmom: jedna u osnovi uvek dosadna i tužna lepota, — lepota obranog ploda, lepota po završenom procesu plođenja, *lepota na kraju.* Ima u toj lepoti obranoga ploda uvek nešto od smrti; uvek se tu oseća neka nedovoljnost i, čak, uskraćenost sveta za koji priroda može biti samo mrtva priroda, priroda na svom kraju (ona što je završila svoj put od zemlje, seljaka, preko trgovca i pijace do našeg tanjira), priroda bez budućnosti ili priroda osuđena na truljenje. Ovde nema životnijeg pokreta zato što ne može da ga bude: ovi plodovi nisu samo u slavu obilja nego (potajno, a neumitno) i u slavu smrti. To je zaustavljen svet, zaustavljena priroda. Ako i dođe do nekog kretanja, biće ono bez ikakvog vidljivijeg izražaja: unutrašnje kretanje nemog truljenja. (U jeziku Đukićevom, to je duboko potisnuto, unutrašnje kretanje konvencije: konvencija je tu isto što i plod mrtve prirode, — *kraj* jednog procesa, a kretanje u njoj jeste *truljenje* u ovom kraju.) Dodirnuti jedan grozd, jednu jabuku, to ovde znači dodirnuti smrt u prividu plodnosti, sveobilja. Gde je Branko Đukić, tu je plod kao blagoslov, koji se prima u pogruženoj zahvalnosti (i u onoj, sasvim slaboj, i sumnjivoj, griži savesti), ali tu je, uvek, i Četvrti jahač Apokalipse. Taj četvrti jahač Apokalipse, iz Biblije, — a Biblija je, takođe, uvek negde tu, na

nemaju »krova niti hleba«, — meša se sa prigušenim sjaktanjima ovog duha bajkovite pobožnosti, sve dok ne iščezne u njima, u slavu čarolije koja čitavu zemlju uzdiže u visine: »Mislim na svoje, ah, teško meni, / i na onu kršnu i hladnu Liku / gde su svi ljudi, ako i nešto prepredeni, / puni srca kao plodova rumena jesen u šljivik! / — / Zvukom, putuje podne sa zvonika / da se izgubi u dubinama našeg sluha. / Sto se već bleska od sjaja tanjira, noževa i slanika, / i žuti, na kraju, košarica puna toplog kruha. / — / Sve je nasmejano i sve se prima s dečjim osećanjima / kao da smo se vratili u pređašnja leta. / I ispunjeni nekim čudnim unutrašnjim sjanjima, / kao nekad, i danas ćemo prosipati žito s lešnjacima iz rešeta. / — / I pevaćemo pesme uz njihanje kadionice, / pobožne, i ovog dana tako bliske svima, / da docnije, umotani, sednemo u saonice, / i protutnjimo, kao kroz bajku, belim drumovima. / — / I setićemo se, da, i moliti za one koji lutaju, / i nemaju, ni danas, ni krova niti hleba; / i koji svaki zalogaj sa suzom progutaju: — / za lepše sjanje i zemlje i neba. / — / Polagano, danje se svetlo sužava. / Soba se mrači; i naša lica. Tišina: molitva u svetkovini. / Nebo sejanjem igličastih zvezdica produžava. / Sva bela i zaštićena, danas je zemlja u visini«.

stolu, među tanjirima, kraj činije sa supom što se puši, iako je Branko Đukić nikada nije, kao objekt *(kao stvar),* uneo u platna svog deskriptivno-liriziranjućeg slikarstva, — nije samo skriven u svetu stvari što čekaju da im se pridruži i naše telo, nego je skriven i u ovim plodovima, ali upravo zato što su to plodovi *mrtve* prirode. On je *bez svog lika:* skriven u starim stolicama, u vešalici okačenoj o ekser na vratima, on je skriven i u zrnu grozda, u jezgru breskve: on je veza između stvari i ovih plodova, *tajni mag i vrač postvarenja,* sama duša ovog »enterijerskog« slikarstva u rečima, ovog sveta utonulog u pasivnost, između četiri zida bez izlaska, majstor deskripcije kućevnih stvari i mrtve prirode.

Tu će se reći: »Voće, to su najveće reči i milosti iz božjih grudi«,[15] ali reći će se utoliko neumitnije ukoliko je, pod senkom Četvrtog jahača Apokalipse, dublji ovaj doživljaj sopstvene pasivnosti, isključenosti iz prirode, pretnje nestanka: rđava egzistencijalno-tvoračka savest ublažava se govorom o božjoj milosti. Osećanje isključenosti, — neučestvovanja, zatvorenosti, — pretvara se u sve jače osećanje pasivnosti, koja ne može znati ni za šta drugo nego za *zahvalnost: mi ne učestvujemo, a ipak jesmo: mi jedino možemo da budemo zahvalni, u čudu što uopšte postojimo.* Bog, koji se javlja u poeziji Branka Đukića, jeste bog krajnje pasivnog a ipak postojećeg sveta, onoga koji je duboko prožet svešću da postoji uprkos svojoj pasivnosti, ali čija svest se zato ne okreće protiv te pasivnosti nego je, u nesposobnosti za to, sposobna samo za zahvalnost. To je svet koji vegetira, i koji otkriva svoje vegetiranje uvek iznova, i sa čuđenjem koje se ponekad pričini neiscprno, ali koje je motivski izvanredno skučeno (onako kako je skučen sam ovaj duh skučenog sveta: poezija Branka Đukića jeste variranje svega dva-tri motiva): mrtva priroda Branka Đukića je simbolička projekcija subjekta ovog jalovo-vegetirajućeg sveta, a *obed,* koji ovaj pesnik opeva kao jedinu svoju vezu sa prirodom, — koja je božanska volja utoliko više što je on manje stvarni subjekt (subjekt učešća i subjekt volje), — jeste jedini način njegovog otvaranja prirodi, njegovog učestvovanja u njoj. Priroda je mrtva priroda, ali na obednom stolu: obed je uzdignut do božanskog čina, jer je jedini čin učešća u prirodi, jedino jemstvo veze sa njom: tu, gde je priroda jedino mogućna kao mrtva priroda, u ovoj savršenoj

[15] *Košarica s voćem*

pasivnosti, ta mrtva priroda osuđena je da bude *pojedena.* Mrtva priroda Branka Đukića »slikana« je kao i na platnima akademsko-konvencionalnog slikarstva njegovoga vremena; pa ipak, i ma koliko da Četvrti jahač Apokalipse nezadrživo izjednačuje plodove ove mrtve prirode sa stvarima oko nje, u svojoj po-stvarujućoj agresiji na sve što je još živo (ne govori li taj Četvrti jahač Apokalipse jezikom konvencionalne *nature morte?),* postoji u Đukiću izvestan otpor, sasvim neznatan, a ipak prisutan, ovom totalnom po-stvarenju (akademizovanju) mrtve prirode. Ponavljajući tehniku slikarstva koje ne uspeva da dođe do totalne likovne sublimacije objekta, — apstrahovanjem njegovim u pravcu ideala »čiste« likovnosti, čiji jezik postaje svoj sopstveni objekt, — ali koje je, takođe, i u znaku akademskog »idealizma«, lišeno svake čulnosti, svakoga osećanja materijalnosti, tako da su njegovi objekti uvek objekti »ispražnjeni« od svake materijalnosti (u kojoj jedino jesu ono što jesu), — lažni objekti i objekti laži, — ovaj pesnik gotovo sasvim zamrlih čula nije ni u jednom jedinom času ni najmanje raspevao materijalnost svoje mrtve prirode, ali kao da je *nagonski* pokušavao da je bar donekle oslobodi od njene bezizglednosti, venčavajući je sa obrednim činom kao sa činom ishrane uzdignute do misterije postojanja. To kao da je bio nagonski, krajnje nesvesni, pokušaj odbrane od Četvrtog jahača Apokalipse, pokušaj sasvim slab, ali ipak očigledan. Njegova priroda ostaje mrtva kao svaka priroda u svetu Četvrtog jahača Apokalipse, ali ona nije na stolu za koji nikad niko neće sesti, u praznim sobama kao u slikarstvu koje se i tu, inače, uveliko produžavalo: to je mrtva priroda oko koje se okupila porodica, u tišini, oborenih glava, *porodična mrtva priroda,* ili mrtva priroda koja je, — uprkos klišeima banalnih asocijacija (u sasvim neznatnoj snazi volje i čula i u sumnjivoj griži savesti), — ipak gledana okom nekoga ko zna da će ona *biti pojedena.*

Branko Đukić je stigao do *ideje* o materijalnosti mrtve prirode, ali ne i do same senzacije te materijalnosti: njegova ruka kao da se podigla i pružila da dotakne tu mrtvu prirodu, ali ostala je negde zadržana. To je valjda bilo po onoj istoj volji po kojoj je on ugledao ovu mrtvu prirodu (ovu prirodu kao mrtvu), po volji njegovog Četvrtog jahača Apokalipse koji sve postvaruje, svodeći život na trajanje, — na vegetiranje, na *prehranjivanje,* — ali u svesti zahvalnoj zbog ovoga produženog trajanja, u svesti koja sámo postojanje, sámo vegetiranje, zahvalnošću uzdiže do religijsko-mističkog čuda, onemogućavajući svaki iole konkret-

niji i dublji dodir sa ovom materijalnošću (onaj koji bi omogućio prevazilaženje konvencionalno-deskriptivne tehnike Branka Đukića), ali čuvajući, ipak, *ideju* o njoj. Plodovi mrtve prirode su *hrana,* ali i simboli izvora postojanja zahvalnošću ovoga pasivnog subjekta uzdignutog do čuda. Čin ishrane postaje religijsko-mistički obredni čin; ručak ili, — još adekvatnije subjektu ove velike potisnutosti, — *večera* jeste neka vrsta pričešća i, kroz njega, otkrovenja daljeg trajanja, njegove začuđujuće neuništivosti. To je čin *transsupstancijacije,* ali na najnižoj mogućnoj ravni, na ravni ovog trajanja u kojoj je najviša svest ova svest o pretvaranju hrane u krv (»Pretvaram poslednje zalogaje u strujanje krvi«).[16] Zato je to uvek *svetkovina,* i zato *jesti znači isto što i svetkovati besmrtnost.* Molitva se, istina, očita pre jela, ali prava molitva ne vrši se drugačije nego zadovoljnim trljanjem ruku ovih ljudi okupljenih, porodično, oko tanjira i činija sa jelom:

Prostrt je sto. Svi sedamo.
Toplina jela suče oblake od pare.
Pre zalogaja, molitvi se predamo.
Zatim se ruka o ruku veselo tare.

Već putuju stolnjakom teški mirisi,
kao livadama jesenja težina.
Nagnuti smo. Napeti irisi
blagosilju svečanost hleba i vina

(u pesmi *Stolnjak).* Tu kao da prestaje samoća, makar samo za trenutak: čin uzimanja hrane jeste čin posvećivanja u život, u senzaciju njegove beskonačnosti, u čudo postojanja: primati hranu znači biti blagosloven. Onaj koji jede ne guta samo hranu nego guta i sâm »blagoslov« postojanja, on se venčava sa bogom, on učestvuje u jedinstvu boga-oca i sina, kroz razmenu materije (svakog zalogaja hrane u novu kap krvi), on se posvećuje u jedinstvenu univerzalnost, doživljavajući časove mističke ozarenosti u mističkoj ljubavi. *Oskudica* je u osnovi svega (kao uskraćenost, koja umanjuje nezadrživo); bez te oskudice nema ove mistifikacije božanske hrane i ovoga ručavanja ili večeravanja kao nekog pričešćivanja što se neprestano obnavlja:

[16] *Večernji zimski blagoslov; Četvrti jahač Apokalipse.*

Na stolu leži večera, zaista mala,
toliko mala kao da je spremljena za ptičiji kljun.
Dosta je i to: što je mogla, to je zemlja dala
nama što nismo do trun, do trun, do trun

(Osam pergamenata Heraklitovih).[17] Potrebna je *mala* večera za veliku zahvalnost: potrebno je osećanje sopstvene beznačajnosti, taj doživljaj da nismo ništa više »do trun«, da bi se došlo, — kroz ovo osećanje — do potpune pasivnosti, do pomirenja i doživljaja *smirenosti* u njemu, ali i do doživljaja zahvalnosti: to je »trun«, toliko beznačajan, tako jedva prisutan, da je njegovo postojanje za njegovu sopstvenu svest neka vrsta čuda. Samo postojanje je čudo. To je svest »malog« čoveka koja, produbljujući se sve do sumnje ovog čoveka u sopstveno svoje postojanje, u času kad on »zatiče«, ipak, sebe u prostoru (za nekom ovakvom malom večerom), doživljava sopstveno postojanje kao čudo: on je toliko »mali« da je i razlog njegovoga postojanja »mali«. Zahvalnost njegova jeste *zahvalnost onoga što jeste iako nije subjekt,* zahvalnost subjekta pasivnog postojanja, subjekta koji bukvalno traje ili *vegetira:* hrana, na njegovom stolu, jeste simbol čuda njegovoga postojanja u trajanju, u vegetiranju. Iako uskraćen u svemu, on ipak postoji. On ne uzima ništa: njegova egzistencija nije ni u najmanjoj mogućnoj meri *njegova:* osećanje da mu je egzistencija poklonjena preobražava samu egzistenciju u čudo božanskog dara, a sve što tu egzistenciju omogućava u simbole božanskih darova. Hrana je dar božanski, ali zato što je uvek »mala večera« ovoga subjekta u oskudici sve večoj: u oskudici sopstvene egzistencije i u oskudici sopstvene volje. To je subjekt prividan, pasivan, onaj koji je sasvim »mali«. Ali zato je tim više sve što ima njemu dato, poklonjeno. Sve je dar: hrana koja leži na stolu, pred njim, jeste »dar« prirode, — tog dela božjeg, — ona je dar samoga boga: kad večeramo, *to nam sâm bog sipa supu u tanjir;* naš obed je, zbog toga, religijski čin. Dodir s komadom hleba, u oskudici ovog prividnog subjekta, jeste sveti čin: bog nas nagrađuje, i za trpezom na kojoj se puše jela mi kao da smo za oltarom za kojim se služi služba božja. *Trpeza je oltar, onako kako je krevet — krst.* Između kreveta-krsta (bez »propela«) i ove trpeze-oltara, kreće se ovaj »mali« subjekt, uvek pod tutorstvom svesti da nije ni najmanje nužan, i, čak, da je

[17] *Četvrti jahač Apokalipse.* (*Pravda*, 1932, XXVII, 6—8.)

niko i ništa, on kome je dovoljan komad hleba i soli (koliko između palca i kažiprsta) da bi doživeo uvek nanovo jednu te istu senzaciju: senzaciju ove bezmerne zahvalnosti što postoji, senzaciju koja ide sve do osećanja sopstvene nagrađenosti, blagoslovenosti.

Potrebna je ova oskudna hrana da bi se došlo do bogatstva blagoslova. To nije siromaštvo, potpuno nemanje, glad: u gladi umiru i bog i blagoslov; tu je polu-siromaštvo (polu-glad) egzistencijalno polutanskog malograđanstva, najava siromaštva, ali u času večere: »mala večera« kao večera ovoga sveta koji pretrajava, koji se prehranjuje. Ni potpuno siromaštvo ni gozba: tu još ima šta da se pojede, tu još može košarica s voćem da dođe s pijace; tu još može tanjir supe da se puši na stolu. Glad je pretnja, ali koja ne dolazi do svog ostvarenja: ona je odložena, ona se *odlaže,* iz dana u dan, kao što se odlaže smrt, ali kao što se odlaže i život. To nije mistika siromaštva koje nema kuće: tu nema stvarne šanse za svetoga Franju Asiškog, o kome može da se misli samo »ganuto«, pod *krovom* oskudnog malograđanstva (tu nema Franje Asiškog zato što ima krova: Branko Đukić se ovog brata sunca i ptica nije u stihu ni setio). To je mistika čoveka koji je blagosloven zato što, uprkos svemu, *ipak još jede,* mistika ove oskudice koja je prodrla u biće, postajući od prinudnog načela egzistencije njegovo religijsko (apsolutno) načelo. To je blagoslovena oskudnost, religijska mistika oskudnog malograđanstva, pomirenje oskudice (uskraćenosti materijalne i oskudice volje) sa samom sobom, sve do njenoga samo-blagosiljanja. To je *mitologija tzv. »malog čoveka« u religijskoj varijanti,* ili malograđanska poezija »intimizma« uzdignuta do religijskog kulta sopstvene uskraćenosti u svetu: malograđanstvo koje je materijalno večito »uskraćeno« (onako kako je uskraćeno kao subjekt), ali koje ovu uskraćenost preobražava u blagoslovenost, malograđanstvo koje, zatvoreno u svoje »enterijere«, isključeno podjednako i iz prirode i iz istorije, otkriva šapatom (tipično u stilu »intimističke« lirike), da ipak postoji, da preživljava, — da se prehranjuje. Ono »ima« boga onako kako ima svoju malu večeru. *Mala večera je velika slava boga.* To uvek znači »velike stvari praviti iz ništa«:

Opružam telo, i dižem se; iako ne posve čio,
proći ću, već jutrom, neka šetališta.
Kada se vratim, pričaću svojima gde sam sve bio,
i, kao dete, velike stvari praviti iz ništa.

. . .

Ne znam da li sam kome učinio krivo, ali kod nas ima
mnogo blagoslova.
Izgleda da nam je zemlja, u svojoj dobroti, sve sama dala

(u pesmi *Nedelja*). Dobijamo poklone svakodnevno: košaricu s voćem, tanjir supe što se puši. To je »ništa«, ali koje se ovde pretvara u »velike stvari«. Blagosiljanje poklonjene hrane jeste mađija kojom se »velika stvar« pravi iz »ništa«; mađioničarstvo, kao stvaranje prividne stvari: »velika stvar iz ništa« jeste *ništa kao velika stvar*. To je čin apstrahovanja sveta, do njegovog potpunog zaborava: u svetu koji jeste, — i dok jeste, — ništa nije velika stvar. Ovo ništa kao velika stvar jeste ništa sveta. Blagoslovena skromnost jeste poništen svet. Blagoslovena uskraćenost (kao skromnost) nije samo potpuno poreknut subjekt ove uskraćenosti (pri čemu se mitologija »malog čoveka« produbljuje, postajući mitologija blagoslovenog čoveka: onoga koji je *dete*, jer je mali, i može kao dete da pravi »iz ništa« velike stvari, potpuno neuslovljen stvarnim stvarima, ali i stvarnim svetom); to je i potpuno poreknut *svet* uskraćenosti. Blagosloveni subjekt nije i blagoslov za svet; blagosloveni svet jeste svet gurnut u apstrakciju, sve do ništavila. Čin blagosiljanja sveta jeste čin izuzimanja iz njega, do gluvosti i slepila. Preobražavati ništa u veliku stvar znači preobražavati stvar sveta u ništa. To je »ništa« sveta pesme *Nedelja*, objavljene 1932,[18] ali ponovljene, aprila 1944, pod okupacijom, na stranicama *Srpskog naroda*, u slavu gluvosti i slepila ovoga blagoslovenog subjekta. Činizam reči: »Kod nas ima mnogo blagoslova«, koji ide do *čudovišnosti* ako se oslušne u akustičkom prostoru ove epohe što je počinjala upravo tridesetih godina, da bi svoj vrtoglavi, krvavi vrhunac dosegla u času kada *Srpski narod* ponavlja ove Đukićeve reči o »mnogo blagoslova«, nikako nije stvar svesnog opredeljenja Đukićevog: to je *neumitnost* što prati ovoga blagoslovenog čoveka u neblagoslovenom svetu.[19]

[18] *Srpski književni glasnik*, 1932, XXXVI, 3; zatim u knjizi *Svetkovina boja i mirisa*.

[19] Isto se dešavao i sa drugim stihovima Đukićevim u ovo doba, koje »pitomost« Đukićeve autorepresivnosti otkriva kao funkciju represije, možda najporaznije u pesmi *Proleće je uvek proleće (Srpski narod*, 17. jun 1944): »Proleće je uvek proleće / pa mi bili bolesni ili zdravi. / Kao veliko sjajno krilo ono nam doleće, / da sve sobom prožme i poplavi. / . . . / Ne smetajmo mu zato kad ono hoće da dođe, / jer ga u tome ni zemlja ne ometa. / Kliknimo samo kad pokraj nas prođe, / i pospe nas daškom blagosti i mirisom cveta«. (Osam godina kasnije, Đukić je ponovo objavio ovu pesmu, u izboru iz svoje lirike, *Pesme*, izd. *Novo pokolenje*, Beograd, 1952.) Pesma *Jesen u noći* (objavljena najpre u časopisu *Misao*, 1930, XXXIV, 263—264, a zatim u knjigama *Četvrti jahač Apokalipse* i *Svetkovina boja i mirisa*), preštampana na stranicama *Srpskog naroda*, u broju od 24. juna 1944, natopljena je takođe egotičnim slepilom »malog čoveka«, ali ne izaziva, oslušnuta u ovom surovo demistifikujućem času, onu odbojnost koju izazivaju stihovi u slavu proleća i nedelje. Čak mogu tu da se naslute, na mahove, i odsevi doživljaja agonije, ali u smirenosti kojoj je sebe zaveštavao Branko Đukić neprestano: »Opet osluškujem: u nebu, kao u hramu, tišina, / kao pred neka velika i tajna događanja. / Noć, uzburkana, kao na kolima teškog vina, / putuje u belo grotlo sunčanog rađanja. / . . . / Obgrli me tada ljubopitstvo njenih snenih očiju, / *Ležemo mirni, stišani, i kao sveti.* / Tonemo. Slušamo: bičevi vetra gone njenu kočiju, / koja jače zaškripi, kad se dohvati vrleti«. To je ono najviše do čega je mogao da dođe Branko Đukić: da legne, »miran, stišan« i kao »svet«, da utone; i tu je i najviša mera njegove poezije, nađene u toj žudnji za stišavanjem, kroz poslednje odjeke strepnje što čuje kako »bičevi vetra gone (. . .) kočiju« jeseni, u tišini, »kao pred neka velika i tajna događanja«: u žudnji da produži tu tišinu ne samo pre »događanja«, nego i *protiv* njih. To je produženi san o smrti »pravednika«, ali usred sveta apokaliptički proključale nepravde: njegov ideal bezbolnog umiranja, iz pesme *Četvrti jahač Apokalipse* (»Pređimo, bez žaljenja, kao mrtav list u rumeni vrt«), produžava se i ovde, a njegova nemoć da vidi Četvrtog jahača Apokalipse, i onda kada se on nije samo javljao njihanjem vešalice okačene za ekser na vratima, nego prosipanjem krvi i plamena, užasnije nego u vizijama biblijskih proroka, otkriva se ovde kao najdrastičniji izraz čudovišnog gluvila i slepila malograđanstva. Istorija tiho-pevušeće intimističke lirike jesni i proleća završava se poglavljem posvećenim ratnoj epohi, koja je demonstrirala malograđansku suštinu ove lirike: stih Branka Đukića: »Ležemo mirni, stišani, i kao sveti«, ako se ponovi usred ratne Apokalipse i masovnog umiranja u užasu nasilne smrti, izgleda kao da je napisan za završne rečenice ovoga poglavlja.

Rat je demaskirao (surovo, ali tim nepobitnije) mitologiju »malog čoveka« kao suštinsku mitologiju malograđanstva, koje je *uskraćeno* (ekonomski, i istorijski) ali koje ovu svoju uskraćenost uzdiže do vrline: i to ne samo do vrline »enterijerske« poetičnosti (u stilu intimističke lirike), nego i do vrline religijske. Poezija Branka Đukića našla je svoje najznačajnije akcente upravo kao religijska poezija subjekta »intimizma«. To je egzistencijalno *najdosledniji religijski izraz malograđanskog »intimizma«:* blagoslovenost »male večere« ovoga »malog« čoveka koji je uskraćenošću zadržan u uzrastu »deteta«, ali koji je zato blagosloven: ume, ovako, da pravi velike stvari »iz ništa«. To je malograđanstvo koje samo sebe (svoju uskraćenost) blagosilja, apstrahujući sopstvenom blagoslovenošću sopstvenu svoju stvarnost, *gurajući* ovim blagoslovom svet u ništaviło, na

mahove čak i sa osmehom svetiteljske blaženosti: dovoljna je ona »mala večera« pa da u silnoj zahvalnosti stignemo do *mističke* senzacije sopstvene blagoslovenosti. Ako je tu još i izvestan *spoljni podsticaj* za ovu mističku senzaciju, — kod Đukića: *crvenilo* vatre, *crvena* svetlost sijalice što gori nad glavom, — onda je njena potpunost osigurana (kao u pesmi *Večernji zimski blagoslov*):

. . .
Veće odvija pero u malenom satu
koji uvek ide, kao srce, a nikad nije na putu.[20]

Ali sam zabavljen nekom čudnom tišinom,
u sebi, i u stvarima.[21]
S tavanice, sijalica, oivičena crveno, kao da kaplje vinom
na sto, na moje lice, po odeći, po rukavima.

I svuda je tako crveno, crveno,
kao da je dignut poklopac sa peći,
pa bukti, bukti, kao da je prošiveno
rumenom vatrom moje odelo i krevet u koji ću leći.

Kad se pogledam u ogledalo, vidim se sav rumen, —
ušao sam u toplo s hladnog zraka.
Oganj, u srcu sijalice, kao zlatna grumen,
probija široko i gusto telo mraka.

[20] Ništa tu nije na putu: ništa u stvarnom preobražaju. Sve je kao »na šetalištu«: subjekt ove lirike izlazi iz kuće *da se prošeta*. Svaki njegov izlazak je samo mala šetnja: on ode, ali vratiće se, da svima kaže kako ima blagoslova na ovom svetu. Srce ovog subjekta jeste zato kao srce »u malenom satu«: srce kruženja, po unapred utvrđenim zakonima mehanizma. Nema mogućnosti intervencije u tom mehanizmu: načelo sajdžije, koji popravlja mehanizam časovnika, ne mogući da utiče na samu njegovu bitnost, doživljava se ovde kao načelo same egzistencije: srce je časovnik: ono »uvek ide«, ali »nikada nije na putu«.

[21] »Čudna tišina«, ili tišina nepokreta, kojim se čovek približava stvarima, deleći sve više sa njima sudbinu nepokretnog. Tišina i stvar, to je jedinstvo. Branko Đukić ga uvek iznova otkriva: njegovu poeziju naseljenu stvarima uvek naseljava neka tišina: dugi stihovi, pretežno deskriptivni, posvećujući se stvarima posvećuju tišini. To je usporeno kretanje koje uvećava zaustavljanje: postaćemo kao stvar među stvarima. Ući ćemo, najzad, u tišinu bez izlaska.

Pretvaram poslednje zalogaje u strujanje krvi
za dane koji će iza ovog stići.[22]
Gledam: noć već sneg pod prozorima mrvi:
prvi ću, sutra, ovo belo nebo sa zemlje dići.

Tako ja živim u svojoj oskudici,
zadovoljan kao da je sve moje pod nebom.
Nekako blago smeška se svetac na svojoj slici,
i nežno, kao da drži ruku nad hlebom.

I sve se samo sašaptava, blagosilja i moli,
I sve se voli u ovo veče;
i sve je blisko i dobro poput hleba i soli,
i sve je tiho, kao u šumi posle seče.

To je mistika oskudice, blažene pogruženosti u njoj, u bezmernoj zahvalnosti, uranjanjem u tišinu: »Bog šumi kroz nas tek večitom tišinom«,[23] on je najdublji kada se uranja »u mrak, gde više ništa ne boli«:[24] treba biti »ništavan i stidljiv« pred

[22] »Sijalica, oivičena crveno« jeste materijalni, fizički podsticaj ovog nagnuća ka mističkoj blagoslovenosti. Njeno crvenilo, međutim, kao da »traži« sama krv: to je crvenilo krvi koje »vidi« ovaj pesnik pre no što vidi sijalicu. Crvena svetlost jeste prosipanje ovog crvenila krvi; to je »strujanje krvi« ovoga čoveka koji pretvara poslednje zalogaje hrane u krv. To je njegovo mističko pričešće. Svakako, svest o fizičkim (sasvim ne-mističkim) uzrocima ovoga mističkog stanja svedoči o izvesnoj slabosti mističke volje: ne samo što je njoj potreban spoljni podsticaj, nego ona zadržava i misao o tom podsticaju. Kao da nema smelosti ni za potpuno predavanje mističkom činu: uvek se čuva neka veza sa stvarnošću, ma koliko da se taj čin doziva. To je mistika malograđanstva: nesmela mistika. Hoće se mistika, ali se oseća i strah od nje. Hoće se odvajanje od sveta (svoja »blagoslovenost«), ali kroz nesposobnost da se ono prihvati, do-kraja. Hoće se odvajanje od zdravog razuma, koji zadržava u svetu neposredno-datog, — onoga u kome nema blagoslovenosti, nego je »ništa» — ništa, a mala večera — prosto večera siromahova, — ali se taj zdravi razum, nesmelošću, ipak čuva. *Ni tamo ni ovamo* malograđanstva: ni prihvatanje svesti, ni njeno odbijanje. Lebdenje između stvarnog i nestvarnog. Neka vrsta pozorišta: pozorišna predstava koju Branko Đukić režira i igra za samoga sebe, i u kojoj samog sebe posmatra: ove strofe pesme *Večernji zimski blagoslov* označuju najviši trenutak Đukićevog *iluzionističkog* misticizma, ali i jedan od najviših trenutaka njegove poezije. Ta *rumena vatra*, kojom on sâm blista (ogledajući se u ogledalu, *da bi sebe video*), jedna je od najpoetskijih (ali i najautentičnijih) njegovih vizija.

[23] U pesmi *Plačna zora: Četvrti jahač Apokalipse*.

[24] U pesmi *De profundis (Četvrti jahač Apokalipse)*: »Gospode, mučitelju moj, što po ovoj travi gmižem, / da zaokružim broj u ovoj plačnoj udoli, / znam

veličinom tajne (kao pred veličinom boga).[25] Ali, ako oči ne mogu da vide boga (koji je tajna i »mučitelj«), one mogu da potraže Hrista, i to kao brata oskudnih i nevoljnih, onoga Hrista koji ne dolazi ni na vrata ispaštanja ni na vrata uma nego na vrata usta: *Hrist večite Tajne večere,* ali posle koje on neće biti ni kamenovan ni raspet. Branko Đukić ga ni jedan jedini put nije video popljuvanog, ismejanog i na krstu, niti ga je video kako uskrsava: Hrist malograđanstva nije Hrist tragedije nego Hrist obeda. On nema krvave ruke, nego ruke »najlepše na svetu«, one koje će ovaj pesnik videti kako blagosiljaju »svečanost hleba i vina«:

I sedeli smo tako uz komad tamjana, u toploj sobi kao
da smo u letu,
za stolom, nas nekolicina.
On je s rukama najlepšim na svetu
blagosiljao svečanost hleba i vina

(Hristos za stolom).[26] Uvek je to ovaj Hrist »za stolom«, a ne Hrist na krstu. To je Hrist transsupstancijacije, ali koja ne zahteva stradanje nego »malu večeru«, Hrist koga je, — ne mnogo daleko od tona i atmosfere Nikole Šopa, pesnika blaženog katoličkog siromaštva, — Branko Đukić ovako pozivao:

Sve ćemo lepo spremiti za te.
Belina stola sva će biti voćem prošarana.
Sve košarice biće hlebom krcate,
i mnogo svetla, od tvog oreola, kao u po dana.

O, neka te ništa ne smeta daljina,
i bura, i led, i ovog, kao svakog Božića.
Odmor će dati krevet, okrepu malo vina,
a miris zlato slame, donesene, istina, sa tuđeg stožića

Te, najdalji si tada kad se, isprebijan, dižem / a najbliži, kad uranjam u mrak, gde više ništa ne boli«.

[25] »Što bliži bog koga oči vide, dalji je Nevidljivi. / Uzalud su za to naše oči nama poklonjene. / *Sve se za nas završava u istome krugu.* Kad se duša prene / pred veličinom tajni, tek tada postajemo ništavni i stidljivi« (*Sa šetališta; Četvrti jahač Apokalipse.* Prvi put: *Letopis Matice srpske,* 1929, CCCXXI, 3).

[26] Svetkovina boja i mirisa.

(Molitva da nas poseti Hristos).[27] Nikola Šop kao da se najavljuje kultom bezazlenosti (dečje prostosrdačnosti), familijarnim tonom u razgovoru sa Hristom. To je potpuno odsustvo svake dogmatike, ali Hrist koji se tu naslućuje otrgnut je i od sopstvene istorije. On ne dolazi iz tragedije niti tragediju navešćuje: nema krsta nego stola, sa obedom, i kreveta: »s rukama najlepšim na svetu«, on je oličenje idealno čiste lepote i smirenosti u njoj. On ostaje Hrist koji nikad neće umreti, Hrist tihog i večitog slavljenja života koji se, uprkos svemu, produžava, i koji kroz belinu stola, voća na njemu, hleb i zlatnu slamu (iako je ona donesena, »istina, sa tuđeg stožića«), postaje bajka te nezavršive, tihe svečanosti, Hrist između »okrepe« čašom crvenog vina i kreveta, — Hrist čovečanstva koje je zatvoreno među četiri zida, ali koje više neće ni da izađe iz tog svog zatvorenog sveta jer neće da zna ni za kakvu dramu i tragediju nego samo za ove tihe svoje svečanosti. Od istine sveta ostaće ovde samo napomena da je zlato slame »sa tuđeg stožića«, ali i ta napomena kao da je u službi ove sanjarije sveta što tiho preživljava: neka vrsta njene — sasvim nenaglašene — antiteze, potrebne da bi se došlo do lirizma tuge ovoga duha koji sanja da ostane u svetu bajke i koji, kroz izvesne stihove Branka Đukića, i dolazi do slutnje ovog lirizma čiji krajnje uprošćen izraz treba da ponovi idealnu čistotu hleba i vina, ali i čistotu nas koji, prognani iz tvoračke egzistencije u pasivnost trajanja, kao da se budimo iz svoje žive smrti jedino dok obedujemo.

Branko Đukić je apostol Hrista malograđanstva. Iako je ostao kao pesnik tek jedva naznačen, — dolazeći do bitnog svog duševnog i moralnog problema samo u nekoliko pesama, — on je sopstvenim pesničkim iskustvom otkrio da je poezija malograđanstva neumitno poezija »enterijera« i da njena suštastvena religioznost može biti upravo religioznost obeda onako kako, u duhu i svetu »enterijera«, priroda može biti samo mrtva priroda ili priroda na tanjiru. Ta mrtva priroda označava kraj jedne velike iluzije malograđanskoga »intimizma«: da je za njega mogućan panteizam kao delo bekstva iz istorije u vanistorijsku prirodu. To otkriće nije ni najmanje poetski blistavo, ali je ipak značajno; to, što je ovaj pesnik uspevao da dođe do izvesnih poetskih akcenata samo »pod krovom«, zagledan u mrtvu prirodu ili svoju »malu večeru«, — ostavljajući iza sebe znatan

[27] Iz 1933; *Svetkovina boja i mirisa.*

broj promašenih pesama u slavu ideala ovog panteizma bekstva, — nije delo neke isključivo njegove pesničke prirode: kroz to se iskazuje istorijska neumitnost duha malograđanstva kao duha koji sanja o bekstvu u prirodu, ali koji će, posle svih tih snova, završiti u »enterijeru«: ni u prirodi ni u istoriji. Njegova suštastvena religioznost može da bude samo religioznost između ova četiri zida: ne u stilu panteističkom (ni u stilu oponašanja, — tako karakterističnog inače za malograđanstvo, — patrijarhalno-seljačke religioznosti), a još manje u stilu dogmatske kontemplacije, nego za trpezom na kojoj ova mrtva priroda simboliše isto što i »mala večera«: poslednji izraz nedokučive milosti za ovaj svet osuđen na trajanje (na samom rubu ništavila), i čija svest je zato opsednuta *čudom* postojanja. To čudo postojanja, kome se Branko Đukić ne posvećuje neposredno i većim intenzitetom nego ga samo naslućuje, sasvim u duhu intimističkog (»enterijerskog«) malograđanstva koje se ničemu ne predaje potpunije, ni misaono ni osećajno, a najmanje čudu (čudo razgrađuje kuću: nema »intimističkog« čuda), — iznuđeno je ovim trajanjem kao prividnim postojanjem. Ono nije delo kontemplacije (pokušaja da svest obuhvati ono čime je sama obuhvaćena), niti posvećuje kontemplaciji, nego je delo ovog *blagog čuđenja* da se još postoji, ovoga polu-buđenja iz zamrlosti u trajanju, ove prigušene svesti u čuđenju pred postojanjem koje je *čudo* u letargiji i mrtvilu trajanja. *Radosti,* do kojih je dolazio Branko Đukić u časovima ovih otkrića, jesu *tužne radosti* sveta koji otkriva da, iako je osuđen na smrt, ipak još postoji: to su radosti »strujanja krvi« u koju se pretvaraju poslednji zalogaji ove oskudne hrane, radosti kojima se »mala večera« pretvara u veliku i tužnu svečanost, bez patetike, prigušenim glasom, čak skoro i bez reči, — od svega kao da ostaje samo tiho trljanje ruke o ruku, pred večerom koja je »toliko mala kao da je spremljena za ptičiji kljun«, — uz suzu-zahvalnicu onoga koji, ponavljajući neprestano samom sebi kako nije ništa drugo »do trun, do trun, do trun«, ništa ne uzima ali ništa i ne daje, i kome se i njegovo sopstveno prisustvo pričinjava kao tuđi poklon, kao izraz tuđe nedokučive milosti.

Trifun Đukić

Trifun Đukić pitao se da li je »Sunce il' pega na njemu«, »fluidna spona između dva sveta«, žiška koju vetri gone, ali čiji sjaj je to veći što je gušći mrak, ili, možda, miltonovski, i njegoševski, »otpadnik Neba, Vasione / Što Izgubljeni Raj na zemlji sniva«.[1] On je tražio sebe kao sina izgubljenog raja: pesnik je sin praiskonske majke svetlosti, proklet da ostane nemiran, u težnji za izgubljenim Rajem, »rob svoje težnje, tajna svog postanja«:[2] ». . . maglom zemaljskom osuđen, / tražeći davne zvezde svoje plam, / od neba svoga ostade otuđen, / a zemlji večno nepoznat i sam«.[3] Đukić, kao taj pesnik, sanja Nebo na Zemlji, pobunjen protiv materije: »Snovi nam još k visinama

[1] »Peti se . . . Kuda? Težiti . . . al' čemu? / Život je — trenut, — beskonačnost — meta. / Da li sam Sunce il' Pega na njemu? / Fluidna spona između dva sveta? / — / Ili sam Žiška koju vetri gone: / Što gušći Mrak je, njen sjaj veći biva? / Vaj! il' otpadnik Neba, Vasione / Što izgubljeni Raj na zemlji sniva?« *(Poslednje pitanje;* u knjizi *Ka visinama,* Beograd, 1928).

[2] »U praiskonu, pre sviju vremena, / rodio sam se . . . svetlost, moja mati, / zadojila me snom večitih mena / i prokleła me: da ne mogu stati / — / i nikad mira da ne mogu steći, / dok ne pronađem ključ Sumnje i Tmine. / . . . / Iz praiskona pošao sam letom / od zraka bržim . . . / . . . / Prauzrok svega pronaš'o sam . . . Ali, / na stazi koja bogove je dala, / videh da sami bogovi su pali /!/ — / I tad je pogled ushićenja stao / nad beskonačnim svetom očajanja . . . / i kao pesnik na zemlju sam pao — / rob svoje težnje, tajna svog postanja« *(Vasionski putnik;* u knjizi *Ovenčani san,* Beograd, 1930).

[3] *Zalutali zrak, bajka o pesnikovom duhu; Ovenčani san.*

streme / Uzleta hoće razdrobljeni atom. / Al' grubo, podlo materije vreme / zasu nam oči prašinom i blatom«.[4] On zna da »i u prolaznom se večnost ovaploti, — / sve je tako lepo u grubosti svojoj / i sve opet grubo u svojoj lepoti«,[5] kao što zna da »i samrt ima besmrtnosti znake«,[6] ali tim znanjem (tako presudno njegoševskim) on ne živi: on traži »nad svetom mraka sjaj Preobraženja«,[7] ostavljanjem »zemaljskog ja (. . .) u tami«, napuštanjem sećanja, želje, »bez onih veza koje život znače«, i, najzad, »bez crnih slika što se zvahu — ljudi«:

Smrt? ili bekstvo u zavičaj duše?
Po nevidljivoj odletesmo struji.
Za nama crne senke se rasuše,
A zemlja osta u noćnoj oluji.

Sad sve što beše, već zaborav krije:
Zemaljsko ja *nam ostaje u tami,*
I ni sećanja bol ostao nije —
Plovimo nekud ka zvezdama sami.

U duši nema ni želja, ni žudi.
Bez onih veza koje život znače,
bez crnih slika, što se zvahu ljudi,
gle, naša bića sad svetle i zrače.

(Seoba duša). Ova svetlost je mrak u koji pada Ja, sa svojim žudnjama i sećanjima, i sa ljudima (koji su »crne slike«), uzvišavanjem duše: to je romantizam visine, ili »timorski« romantizam, čiji osnovni pokretač jeste težnja za apsolutnim uzvišavanjem, u snu da se dosegne »visova gordost«, da se bude, kao bor, »iznad trulih gora (!) okoline svoje«, »s orlovima«, »u prkos oluji, munji, gromovima«:[8] *prometejski romantizam, u simbolističko-mističkoj varijanti, i njegoševski herojsko-romantičarski patos smiren slogom versifikacije srpske građanske poezije prve decenije veka.* Duh ukrštanja ovog romantizma »visova gordosti« i simbolističkog sna o slobodi među zvezdama Đukić je shvatao kao duh njemu zaveštan rođenjem i detinjstvom, u brdima Crne Gore: ». . . I moj duh tada — duh planine posta; / visova gordost, šumne reke vir; / u srcu osmeh snežnih gora osta, / u duši hladna visina i mir. / — / Okolo mene duh večite studi / i beli vidik . . . Od timora mog / daleko stoje i magle i ljudi, / a blizu samo — nebesa i Bog«.[9] Daleko čovek, a blizu bog: to bi imala da bude »primarna misaonost« ili »jedan aprioran stav duha, nešto srodno sa stavom čoveka iz naroda, osobito planinca, koji filosofira ne praveći filosofiju, i koji zato što ima otvoren pogled za čuda duše i prirode, svaki čas ima prilike da pogleda u oči metafizici«:[10] neka vrsta metafizičarstva kao konstitucionalne odlike brđanina, ili »primarna misaonost« svojstvena primarnom načinu života, i koja je metafizička zato što postavlja primarna pitanja, a ova su, opet, pitanja o primatu kao suštinska pitanja: »Je l' život prolog nečeg što će biti, / ili epilog nečega što beše? / buđenje onih, što nekad umreše, / ili san onih, koji će tek sniti?«[11] Kao prvi (na najvišem brdu, visoko iznad ljudi), pitamo se o prvim stvarima: vrhovi planina postaju vrhovi metafizike.

Ali, kako da se tu gleda »u oči metafizici«,[12] ako se ne gleda u oči čoveku: koja je misaonost u »dahu večite studi«: tamo gde nema govora, ili gde nema intersubjektivnosti? Misao se ne kreće u odsustvu stvarne intersubjektivnosti; odsustvo opštenja je nemogućnost kretanja: ova »primarna misaonost« zatvorena u krug početka *ili* kraja, i kraja *ili* početka. To je samoća koja zaleđuje: ». . . u duši hladna visina i mir«. Trifun Đukić, izgleda, nosio je u sebi tu »hladnu visinu i mir«. Ali tragika ovoga duha uskraćenog kretanja, — kao duha zadržanog u prapočetku i

[4] *Poslanica; Ovenčani san.*
[5] *Na vidiku; Ovenčani san.*
[6] *Ovenčani san, V;* u knjizi *Ovenčani san.*
[7] *Seoba duša; Ovenačni san.*
[8] »Priroda je sama tebe krunisala, / večitom mladošću, o zeleni bore! / Ona ti je presto usamljeni dala, / te s visine gledaš na ostale gore. / . . . / Kako srećno živiš! O, i ja bih hteo / da živim kraj tebe, vrh litice tvoje / i da tako život svoj provedem ceo / iznad trulih gora okoline svoje. / — / Da, ja bih života, mladosti jedrine, / ko ti što je imaš! I tad, s orlovima / kliktao bih pesmu kroz zračne vedrine / u prkos oluji, munji, gromovima!« *(Boru;* u knjizi *Ovenčani san,* s napomenom: »Na *Venčevom* konkursu 1910. god. ova pesma je dobila nagradu i štampana u 5. broju. Iz prve zbirke *Ka visinama* slučajno je izostala«).
[9] *Na Timoru: Ovenčani san.*
[10] V. Živojinović, *Poezija T. Đukića, Misao,* 1931, XXXV, 267—268; v. u Živojinovićevoj knjizi *Utisci i rasmatranja, Savremenik Srpske književne zadruge,* br. 40, kolo X, knj. 4, Beograd, 1940.
[11] *Ovenčani san, IX*
[12] Ovo: »u oči metafizici«, očito je stilska omaška: Živojinović neće da kaže da je metafizika objekt Đukićevog mišljenja, nego da Đukić metafizički misli.

zatvorenog u krug pitanja o »prauzroku« i prapostanju (u »metafiziku« bez izlaza: bez misaono-govornog kretanja), — nije se iskazala njegovim stihom. On je, zatvoren u krug ove opsesivno-nemisleće »visova gorodosti«, ponavljao kako »srce ga vuče ka dalekom visu / gde oči duha večnost duše vide«[13] (ili, varirajući to: »i, ko duh planinski vrh gornate kose, / moja duša lebdi nad životom svim«),[14] otkrivajući, u planinska praskozorja, kako »Rađanje se bori sa vječitom Smrću; / Zrak neba s pogledom mračnog Arimana«,[15] naprežući ove »oči duha« da vide »iskru, kojom život poče«,[16] i u toj borbi »zraka neba« s Arimanom pokušavao je da nađe pesmu »svetlosti koja se mraka oslobađa«,[17] ali njegova opsednutost svetlošću (u kojoj ima i romantizma »visova gordosti«, ali i nečega klasičarskog, pa i klasicističkog: nečega od čitanja Getea, čiji duh mora da je Đukić, po hladnoj visini i miru, osećao kao sabratski) svodila se na banalno stihovanje ideje o svetlosti kao izvoru života, ako se nije, prosto, iscrpljivala ovakvim stihovanjem poruke koju mu daje njegova sopstvena pesma (a kako ona to čini, nećemo nikad saznati), dok se sunce rađa: »O, kol'ko sada miliona gledi / rađanje ono! Al' nikome nije / dato da vidi išta osim bledi / odblesak za kim istina se krije! / — / Jer znaj: duh ljudski visoko ne ide / od svoga večno zamagljena dola / i zato ljudi mesto sunca vide: / odblesak sreće il' nianse bola . . . / — / *A samo tebi* u času je ovom, / dok svet o Suncu pod maglama sanja, / dato da vidiš *celo sunce* s novom / istinom iznad — mraka očajanja«.[18] To »nesvesna duša sanja / poznate, stare snove«,[19] ali pod terorom »visova gordosti« koja ne završava samo gordeljivo-razmetljivim »A samo tebi . . .«, nego izuzima iz govora: istina iznad magle (kao egzistencijalne istine svake istine) jeste magla apstrakcije, koja ne uspeva, ovako, da se srodi sa rečju, sa tokovima jezika; sunce je u odblesku: »celo sunce« zaslepljuje; *celo je mračno i prazno* (kao vanegzistencijalno, ili

[13] *S puta na Lovćen; Ka visinama.*

[14] *Nepoznata pesma; Ka visinama.*

[15] *Propovjed na gori, I; Ka visinama.*

[16] Isto.

[17] »Eto nas vrhu. Kroz borje i jele / pogledaj vatru koju Istok rađa! / ono je duša vasione cele: / svetlost koja se mraka oslobađa« *(Ka suncu;* u knjizi *Ka visinama).*

[18] U istoj pesmi.

[19] Isto.

kao egzistencijalno apstraktno, i sa govorom nepomirljivo), »večnost«, bez »mutne privremenosti«, je prazna. Timor je misaono-verbalno banalan; Trifun Đukić je konvencionalan. »Nesvesna duša sanja / poznate, stare snove«: možda ima tu i očajanja (a gde ga nema?) zbog »mutne privremenosti«, kao zbog neprestanoga izmicanja bića svesti, i govoru, ili kao zbog izmicanja »celoga sunca«, zbog prokletstva da se ostane samo u krugu »odbleska«, bez znanja stvarnosti, onoga »pravca« kojim bi se stiglo do nje: »O, dokle mutna privremenost ta? / U senci jave, života il' dima? / Ima li zvezde da nam pravac da? / Da l' smisao puta il' put smisla ima?«[20] Ali očajanje zbog te »mutne privremenosti« završava, kao i sve drugo, u pitanju o prvenstvu: ne zna se šta je određeno (šta je subjekat, šta objekat: šta »ima«, a šta je imano: »smisao puta il' put smisla«). Ne postoji smisao puta kao put smisla, nego (u znaku ovoga pitanja o prvenstvu, pod terorom iskustva da stvarno jeste samo ono što je prvo) *ili* put *ili* smisao. (»Mutna privremenost« jeste sama esencija ovoga *»ili«*, koje, razdvajajući put od smisla, ne dozvoljava ni put ni smisao: to je »mutna privremenost« duha »visova gordosti« koji se, izuzimanjem od svega, sve dublje izuzima od sopstvene stvarnosti.) Ne postoji jedinstvo samotraženja i delanja (biće dela, i delo bića), nego, u neprestanom razdvajanju početka od kraja, »prologa« od »epiloga«, udaljavanje sebe od dela: »Šta tražimo: sebe *ili* svoja dela?«[21]

To je *razdvajanje* egzistencijalnog od tvoračkog (puta od smisla, sebe od dela, Arimana od zraka svetlosti): traženje »celog sunca s novom / istinom *iznad* — mraka očajanja«, traženje »celog« iznad »odbleska« i »mutne privremenosti«, kao traženje »večnosti duše« na »dalekom visu«, ali i kao traženje govora *iznad* egzistencije (u kojoj se očajava: iznad *očajanja*). I to je, neumitno, nalaženje banalnog govora, kao govora iznad egzistencije: biti *iznad* »crnih slika« ljudi (i svoga sopstvenog »zemaljskog Ja«) znači biti *ispod* govora. Otuda najniža mogućna banalnost sačekuje Đukića u njegovim visinama; i otuda kroz njega i može »duh planine«, zagledan u požar Istoka, da kaže (uhvaćen u raklje dvostruke sentimentalističke konvencionalnosti: »odbegle sreće« i »mraka očajanja«): ». . . *nianse* bola« (ili,

[20] *Na raskršću; Ka visinama.*

[21] »Začuđeni sada na gori Postanja. / zamagljena oka, al prkosna čela, / po rasvetljenome vidiku spoznanja — / šta tražimo: sebe ili svoja dela?« *(Na vidiku).*

slično: ». . . *u niansama* prve mladosti«),[22] *»fluidna spona* između dva sveta«,[23] »Svetlosti pesma dolazi, / njen *refren* srca slute«,[24] »srca su nam zvučne strune, / strune harfe Eolove«,[25] »Moja duša tad je — san proletnji bila; / Tvoj glas: — zvuci harfe kroz mesečni veo«,[26] »i poslednja strofa *strasne lire* njene« (za Safo).[27] To su reči i fraze poezje građanstva iz prve decenije veka, to je sámo to *građanstvo koje je ovaj »duh planine« (i »primarne misaonosti«) sačekalo na »dalekom visu«, da mu se tamo naruga.* Velimir Živojinović-Massuka (koji se združio sa Trifunom Đukićem 1916, u logoru u Boldogasonju: »Proveli smo tamo tri godine sa vranama i sa stihovima«),[28] pisao je da Đukić ni na koga ne liči, braneći ga od kritike da je »zastareo«: »Meni je, u svakom slučaju, žao što ne mogu da nađem u celoj našoj literaturi ni jednog pisca i ni jedno delo, kojih bi se, pri čitanju Đukićevih radova, setio po sličnosti ili po srodnosti. Jer takvih nema«.[29] Ali, to je zaborav ogroman: ne samo motiva njegoševskog romantizma (u kojima je osnovno tematsko uporište Đukićevo), nego i Jovana Dučića, onoga u prvoj strofi pesme *Plava ptica*.[30] »O, zbogom! Suza htela bi poteći, / al' skamenjena u očima staje . . . / — Zbogom! Ja želim sunca tvojoj sreći; / *sreća je draga, ma i mrtva da je«,* i, takođe, u petoj strofi iste pesme: »Pod mračnim nebom zvezdu svoju sniti, / u noći svojoj naći jutro sreće, / *s osmehom bol najdublji skriti, / vrline to su otmene i veće«.* Dučić nije tu samo u aforizmu, kojim se zaključuje strofa (ovde, inače, presićena sentimentalizmom malograđanskog samo-prikrivanja pod maskom praštajuće velikodušnosti, na rastanku, sa prizvucima Velimira J. Rajića: »Ja želim sunca tvojoj sreći«); to je i *osnovni* Dučić, onaj koji veruje da su »vrline *otmene«* iznad svega ». . . s osmehom vedrim bol najdublje skriti«, Dučić veoma nezgrapno ponovljen (daleko od melodijske elipse njegove fraze), ali koji je egotizam i načelo

[22] *Mesečar; Ka visinama.*

[23] *Poslednje pitanje*

[24] *Svitanje; Ka visinama.*

[25] *Saputnici; Ka visinama.*

[26] *Mesečina; Ka visinama.*

[27] »I poslednja strofa strasne lire njene / s prigušenim vriskom utonu u vale . . . / A crn talas jedan u podnožju stene / velikoj ljubavi otpeva — finale« *(Safo; Ka visinama).*

[28] U predgovoru Đukićeve knjige pesama *Ka visinama.*

[29] *Poezija T. Đukića*

[30] U knjizi *Ka visinama.*

samodiscipline građanskog individualizma (pod kojim je Rakić »stoički« očajavao i recitovao) uzdizao do načela Lepote koja, kao u parnasizmu i simbolizmu, »treba da ima usta starih spomenika, usta koja govore ali ne kazuju«.[31] *Duša,* koja se javlja u Đukićevoj pesmi *Samoća* (iz 1920),[32] jeste *setna* duša simbolizma i prvoga novoromantizma, pre 1914: »A moja setna duša sva se stapa / u simfoniju večeri bez zvezda, / i nad prošlošću suzne oči sklapa / ko ptica iznad porušenih gnezda«.[33] To je duša utapanja u »simfoniju večeri«: setno-večernja duša simbolizma pre 1914: ona, koja setom traži veče, na putu ka noći (u kojoj se krije »zora Postanja«: stvarni život kojeg nema za nju u njenome danu: kojeg za »dušu« građanstva nema u građanskoj egzistenciji), mesečarski, »granicom između zemlje i neba«[34] kao granicom između stvarnog i nestvarnog, kada svime vlada simbolističko-impresionistička »nijansa«, a sve se zaverava sreći gubljenja u »simfoniji večeri«, i kada, na granici sentimentalizma i narcizma, ta duša samu sebe simbolički prikazuje kako »suzne oči sklapa / ko ptica iznad porušenih gnezda«. Ideal zvučne harmonije, koji zahteva (bogdan-popovićevski) da pesma bude »okrugla«,[35] i koji traži blago zaokružavanja strofe (dučićevsko), najčešće ostaje na ravni proste tvrdnje o prisustvu večno-harmonijskog (»S harmonijom pesme duša mi se sliva, / sa zvucima

[31] U članku *Sili Pridom, Srpska riječ,* božićnji prilog 1910; v. u knjizi *Moji saputnici, Sabrana djela,* knj. IV, izd. *Svjetlost,* Sarajevo, 1969. — V., takođe, Dučićevu pesmu *Zašto?:* »Jer kako je sveta i čedna beskrajno / Tuga što se nikad rečju nije rekla. / . . . / Kako li je srećna duša koja znade / Biti svet za sebe, ko zvezda nebeska, / Bačena u svemir što samotna bleska, / Dok svetova kraj nje blude mirijade?« *(Sabrana djela,* knj. I: *Pesme).*

[32] U knjizi *Ka visinama.*

[33] V. istu ovu dušu pasatizma srpske poezije prve decenije u pesmi Živka Milićevića *Moja duša* (objavljenoj u istom broju časopisa *Misao* u kome je štampana i Đukićeva pesma *Samoća,* — 1920, III, 17): »Ona živi samo snom iz prošlih dana / i uspomenama na zoru života, / na zelen raskoš pokidanih grana / i na grob gde leži umrla lepota«.

[34] »O, da l' su ovo želje nejasne / što duša nekad, kao mesečar, / posla put neba? . . . Pa sad za njima, / iz života se grubog dižući, / kroz rasturene magle sećanja / — u Noći traži zoru postanja? / — / Gle, iz daljine prizrak svetlosti, / što davno nekad duši zasija, / k sebi me zove iza oblaka: / da po vedrini gora visokih / lutam, u senci starih borova, / — stazama davno mrtvih bogova. / . . . / Da, to je staza kuda ići treba, / — granicom između zemlje i neba« *(Mesečar).*

[35] *»Cela* pesma treba da je lepa«, odnosno »u njoj treba sve da je na istoj visini: — ‚pesma treba da je *okrugla* i savršena kao zvezda'« (B. Popović, *Antologija novije srpske lirike, — Predgovor,* — izd. *Matica hrvatska,* Zagreb, 1911).

trepti i plovi po njoj«),[36] onako kako ideal nadracionalno-muzičke (simbolističke) tajne sveta, ali i sopstvenog Ja, ne prelazi prag istoga jezika tvrdnje (kao jezika programa jedne poezije, ali ne i same te poezije): »Tražim da upoznam tajnu pesme ove, / hoću da je prozrem i odgovor dam; / al' i sama misô prelazi u snove / i sve više ja sam — zagonetka sam! / — / Tako slušam pesmu koja tajnu krije, / u kojoj životi dižu se i mru — / Pesmu koju niko razumeo nije / nit' će iko ikad razumeti nju!«[37] Ta »mis'o« koja »prelazi« u »snove«, to je racionalizam koji »prelazi« u iracionalizam, a taj pesnik koji postaje sâm sebi zagonetka, jeste građanski zdravorazumski racionalist, lišen svakoga tajanstva (svake mistike i svake metafizičnosti), i osuđen da, zbog toga, umesto govora sna ispisuje reč *san*, i umesto govora tajne reč *tajna* (ili da, u odsustvu nijanse, fluidne spone, piše *nijansa, fluidna spona)*.

To je verbalni krug građanskog zdravorazumskog racionalizma (kao krug egzistencije bez tajne) u kome je Trifun Đukić sebe tražio, u prvoj deceniji veka, ali koji je konačno odredio i njegovu poetiku i njegovu versifikaciju;[38] taj krug drži u svojoj

[36] *Nepoznata pesma*

[37] U istoj pesmi.

[38] Ali ni tu Đukić nije dosledan. Uprkos idealu pesme »koja tajnu krije«, i koja podrazumeva mistifikaciju prikrivanja svoga bola kao »vrline otmene«, i uprkos mitologiji pesnika kao »zagonetke«, Đukić se jadao što njegov jad niko ne razume, u stilu romantičarskoga, kafanskog boemstva. To je sevdah protiv svesti o sveopštoj prolaznosti, sa naredbama »starom Andaliju« da zapeva (»Zapevaj, stari Andali! / Ka prošlosti se krećemo . . . / Večeras smo se sastali, / pa nikad više nećemo«, — *Zapevaj, stari Andali; Ka visinama),* ili Cicvariću, u Šapcu, da zasvira, pa da »sva varoš umre od sevdaha«: »Cicvariću, sviraj bez predaha / pesmu kakvu niko čuo nije! / Nek sva varoš umre od sevdaha, / ko i srce šabačkog Alije!« *(Šabačka serenada; Ovenčani san).* Tu, nedaleko od *Čiče* (Ilije Stanojevića, glumca i skadarlijskog boema koji, nagnut nad krigłom piva, i čekajući da »u okviru gradskog bulevara« iščezne kafane *Bums, Jelen, Tri šešira,* žali Skadarliju kao samoga sebe: ». . . Skadarlijo stara, / Moj živote, ti ode ko pena!«, — *Elegija stare Skadarlije; Ovenčani san),* ili pod gudalom »poslednjeg Cicvarića«, ovaj pesnik koji je »visova gordost« herojsko-romantičarskog gorštaštva tražio u dučićevskoj »vrlini otmenoj«, pokušavao je da se poistoveti sa tim »poslednjim Cicvarićem«, u stilu kafansko-romantičarskog žaljenja na tuđu nezahvalnost i nerazumevanje: »Još malo pesme što u duši osta / Nezahvalnoj ću publici da dam. / A poslednjeg kad ispratim gosta, / u staroj krčmi ja ću biti sam. / . . . / Života radost drugome sam dao, / razbio srce u pesama sklad; / al' moju dušu niko nije znao, / i svakome tuđ je moj sopstveni jad« *(Poslednji Cicvarić,* u knjizi *Ka visinama;* v., isto, u pesmi *Svirač,* u istoj knjizi, i na istome, poražavajućem nivou duha i stiha: »Radošću drugih bol sam svoj uspavo . . . / Ah, ja sam na to sviko . . . / Jade sam večno drugom olakšavo. / Al meni — nikad

vlasti ovaj »duh planinca« (crnogorskoga brđanina) isključivo zato što taj duh ne živi *svoju* dramu bića i jezika »visova gordosti«, kao dramu prajezičkog (ali i protiv-jezičkog) prapočetka, praiskona, zato što ostaje *iznad* te drame: u stvarnoj drami (kao u ognju stvarne igre »smisla puta« i »puta smisla«, zraka svetlosti i Arimana: kao u stvarnome prokletstvu arhaičnosti, na granici govora i ćutanja, svesti i praznine, kretanja i nepokreta, vatre i leda), ove reči i ritmovi građanske versifikacije epohe pre 1914. apsolutno su nemogućni, kao što je nemogućno i to građanstvo u ovome crnogorskom, brđanskom, praiskonstvu. Jedino izvan te drame (ili, u najboljem slučaju, i tek samo povremeno, na dalekoj njenoj periferiji), Trifun Đukić je mogao ijekavštinu njegoševskog dramatično-neprozirnog, nesvodljivog praiskonstva, da zameni ekavštinom građanski utilitarne »jasnosti« (bez grča i bez tajne) »beogradskoga stila«; i jedino izvan nje, sledeći simbolizam »plave ptice«, mogao je on da poveruje da »visova gordost«, koja upućuje duh nedosežno-neizrecivom praiskonstvu, može sebe da prepozna i nastavi u pseudo-aristokratizmu simbolistički estetiziranoga građanskog individualizma, kao da su razdiranje i »tmuša« (između govora i ne-govora, bića i ne-bića), u duhu prometejsko-romantičarskog (pre svega njegoševskog) praiskonstva, isto što i nekomunikativnost ovoga individualizma, uzdignuta do dučićevske »vrline otmene« ćutanja kao formalizovanoga (i u toj formalizovanosti estetiziranoga) govora, po modelima savršenstva pesme koje se postiže izuzimanjem iz egzistencije i zato nalazi simetriju umesto harmonije.[39]

nikol«). Tako se ideal i jezik dučićevske »vrline otmene« (prećutanoga bola, »tajne«) gubio, povremeno, u duhu i govoru ovoga kafansko-romantičarskog jadikovanja zbog tuđega nerazumevanja i nezahvalnosti, kao što se u dučićevskoj »vrlini otmenoj« gubio duh i jezik romantičarsko-prometejske »visova gordosti« i njene »primarne misaonosti«. To je *pometnja kultura i jezikā* (Njegoš, Dučić i »poslednji Cicvarić«), kao pometnja u prostoru; romantičarsko-herojski Lovćen u Beogradu građanske »vrline otmene«, i Beograd te »vrline otmene« u kafanskoj Skadarliji.

[39] Đukić se prvi put javio 1908. u *Malom žurnalu;* pre prvog svetskog rata sarađivao je, osim u *Vencu,* u *Bosanskoj vili, Delu, Novoj Iskri* (1912), *Zvezdi* (1913), *Srbobranu* i *Politici* (1914). Knjiga *Ka visinama* sadrži neke od tih pesama. B. Novaković primetio je da je Đukić »iz preterane skromnosti (. . .) suviše odugovlačio sa knjigom svojih stihova. Danas, ova knjiga izgleda malo zastarela. Ona nosi u sebi sve oznake naše predratne poezije« (u beleški o knjizi *Ka visinama, Život i rad,* 1928, I, 6). Međutim, i pesme koje je kasnije pisao, i koje je takođe uneo u ovu knjigu, kao i u knjigu *Ovenčani san,* nose u sebi iste »oznake«: one pripadaju istom krugu poetike i versifikacije, i istome duhu koji uvodi u taj krug. [To je onaj duh koji će se iskazati i znatno kasnije, u

To je njegoševska drama svetlosti koja se »smirila« u geometrijskom poretku svesti građanskog racionalizma srpske kulture prve decenije veka: munje i mrakovi *Luče mikrokozma,* koji su povezivali, u dvopevu dijalektičke lucidnosti i idealističkog dualizma, Nebo i Zemlju (pre-egzistenciju i egzistenciju, kosmos i istoriju, »vidime i nevidime svetove«, Slučaj i Pravilo, Boga i Satanu, *tajnu i reč,* ali i metafizičku misao i poeziju, klasicizam i romantizam), a koji ovde, *posle konačnog raspada njegoševskog jedinstva kosmosa i istorije,* ništa više ne povezuju. To je njegoševska apsolutna vera u »dijalekt« pesnika (»dijalekt mu veličanstvo tvorca«), vera da »Svemogućstvo svetom tajnom šapti / Samo duši plamena poete«, ali bez i najslabijeg traga ove »svete tajne«; to je čudo svetlosti (kao samoga »istočnika« života), svedeno na reč *svetlost:* svetlost bez mraka, harmonija bez disharmonije, njegoševski Bog, ali bez njegoševskog Satane, višesmislena reč Njegoševa (kao svetlost tame i kao tama svetlosti) netragom iščezla u poetici i jeziku građanske »jasnosti« koja dozvoljava samo »reči koje označavaju«, »skup reči, agregat«, ali ne i reči koje su »preobrazitelji, magična, inkanta-

najambicioznijem Đukićevom radu; u zbirci njegovih prepeva poezije »svih vremena i bezmalo svih naroda«, *Poezija vekova,* izd. *Kultura,* Beograd (bez godine). Prevodeći, osim pesnika evropskih jezika (između ostalih: od ruskog, francuskog, engleskog, nemačkog, italijanskog, do mađarskog, norveškog, danskog), i pesnike starog Vavilona, Egipta, Judeje, Indije, Kine, Persije, »delom sa originala (!), a delom uporedno, prema nemačkim prevodima, ili uz pripomoć pojedinih prijatelja«, Đukić se u ovome svom izboru »rukovodio kako mišljenjem književne istorije tako i ličnim stavom prema kvalitetu pesničkog gradiva«, ali i to mišljenje i taj stav nose sve »oznake« građanskog akademizma s kraja prošlog veka. U krugu izrazitog evrocentrizma (u kome na petnaest prepeva iz grčke poezije dolaze dva iz poezije Egipta i tri iz poezije Judeje, i u kome je nemačka poezija, — najvećim delom iz devetnaestog veka, — predstavljena većim brojem prepeva nego poezije stare i moderne Indije, Kine i Japana zajedno), ovaj akademizam doveden je uveliko do školskog klišea. (V. *Beleške: Faust* je delo »koje ni po književnoj umetnosti ni po dubini misli nema premca u poeziji«, Mikelanđelo je »najveći italijanski vajar i slikar«, Hajne je »veoma obdaren. (. . .) Neposrednost i duhovitost, to su dve krupne odlike njegove kristalno čiste poezije«, Kamoens je »duboko osećajna priroda«, Alfred de Mise »nežan, duboko osećajan«, Šeli »fina pesnička priroda«, Vitmen »interesantna filozofska priroda«, Pjer de Ronsar »kao pesnik naročito je cenjen od savremenika i prozvan ‚knezom pesnika'«, a Propercije, Seksto, »daroviti rimski pesnik«.) Tu, gde mogu da se nađu po tri pesme Tjutčeva i Feta, a samo jedna Bodlerova (jer »Bodlera *smatraju* za jednog od najvećih pesnika francuske lirike. *Uzimaju* ga kao jednog od začetnika dekadencije. No on je duboko misaon, a istovremeno i majstor forme«), nema mesta ni za Remboa ni za Malarmea, a nekmoli za Lotreamona; njih ovo »mišljenje« i »stav« uopšte ne »uzimaju«.]

torska sredstva za sugestiju duhovnoga sveta«, pa zato sve to »rečeno je, nije ispevano«.[40]

Đukiću je svojevremeno »priznato (. . .) da je on od svih pesnika današnje Crne Gore prvi i najbolji«,[41] ali Crna Gora u njegovim stihovima, — ako se ne gubi tamo, onako kako se »visova gordost« gubi u »vrlini otmenoj« građanstva simbolističko-parnasovske epohe, kao crnogorski gorštak u »lacmanskim gaćama«[42] (ili, povremeno, kao Lovćen u Skadarliji), — zadržana je u malom krugu njegoševskih motiva (praiskonstva, čojstva, herojstva uzdignutog, epsko-romantičarski, do najvišega duhovnog načela, i kulta poezije kao luče i pesnika kao lučonoše, nacionalnog i vasionskog), a ti motivi samo su skicirani, na nivou uveliko već banalizovane fraze: »Duh živi samo onda kad poleće, / — / visinom zvezda i dubinom svesti. / Tebe još senka tvojih gora prati«;[43] »Što više bude čemera no slasti, / Što više borbe — to više i časti!;[44] »Rodna ti gora moć pesništva dade; / ti sin si onog plemena što znade, / da pesmom rane istorije leči«.[45] To je duša Njegoševa, kao »zraka sjaja ognja

[40] Vladimir Vujić, *Nad našom književnošću (Poezija na razdoblju 1930—1931. godine. Trifun Đukić: Ovenčani san, 1931; Đorđe Glumac: Svetle tišine, 1931); Narodna odbrana,* 1931, VI, 11. — Uočavajući da se zbirke Đukića i Glumca javljaju »na razdoblju 1930—1931. godine, posle jedne dekade naše savremene poezije (1920—1930), na klonuću nekom, umoru, nestanku li poetskog pravog stvaralaštva«, Vujić ih uzima kao karakteristične za ovo »klonuće«. Obe zbirke su »na granici poezije jer su (. . .) na vrhovima stihotvorstva«; to su »sročeni (. . .) zvuci koji se, tačnom odmerenošću njihani, čitaju i slušaju, da, na kraju, ne ostave ništa u duhu. Nerodne su, nestvaralačke; svojim skupom, svojim ritmom, svojim veštim rasporedom, ne postižu poetski udar, magički udar u srž duhovnog bivanja, ne odječu stostrukim i hiljadostrukim duhovnim vezama, ne čine da se ukažu vidici jednog sveta, toliko slućenog i znanog i toliko neotkrivenog. Njega otvaraju pesnici. Ali ovde otkrovenja nema«. (V. slično, o knjizi *Ovenčani san:* R. Mladenović, *Lirika bez lirike; Jugoslovenski glasnik,* 1931, II, 93.)

[41] A. Š. (dr Alojz Šmaus), u prikazu knjige *Ka visinama, Misao,* 1928, XXVII, 3—4.

[42] Pa je to, umesto »dijalekta« crnogorskog pesnika »primarne misaonosti«, kao »dijalekta« samoga »veličanstva tvorca«, »dijalekt« ljubavne lirike srpskoga građanstva prve decenije veka: »a negde pesma žalosna i tija / ko vapaj duše kroz noć se razleže« *(Samoća);* »I znam: mesto svega ostade još sveta, / tiha tuga koja suzom se izliva« *(Srce);* ». . . i rukom svojom posejala / ruže kroz bašte mojih snova« *(Oči);* »I čućeš, tada, u šumoru grana, / šapat i uzdah te mistične priče, / i razumećeš ličnosti romana / uz divno čudo: kako na nas liče!« *(Esamir;* sve u knjizi *Ka visinama).*

[43] *Ovenčani san, VIII*

[44] *Ovenčani san, VI*

[45] *Ovenčani san, V*

besmrtnoga«, ali u koncepciji samo, a ne i u duhovnoj i duševno-verbalnoj stvarnosti; i to je, svakako, duša »obosvjetska puta, / Ovosvjetskog i nebesa gornjih«, Sime Milutinovića, ali beskrajno ispod njegovoga romantičarskog zanosa. Trifun Đukić hteo je ovu dušu, ali ona se ne daje njegovom govoru, ostajući pospoljašnjena, svedena na frazu, kao što je to u celokupnoj građanskoj kulturi ovoga vremena, u kojoj postoji kult Njegoša (i u kojoj je Njegoš, pre svega, simbol građanske ideologije), a ne i stvarno dejstvujuća duševna i intelektualna sila. *Njegoš je izgubljeni raj građanske kulture:* ne samo izgubljeni raj jedinstva misli i poezije, nego i kosmosa i istorije. U ovoj kulturi nema mesta njegoševskom duhu, onako kako u svetu građanskog individualizma nema mesta epsko-plemenskom duhu, uzdignutom, na vrhuncima svojim (i kojima sledi samo pad), do njegoševske kosmogonije; ali, u njoj nema njemu mesta ni onako kako u duhu »jasnosti« anti-dijalektičkog zdravo-razumskog racionalizma, — onoga za koji je Njegošev i pesnički i metafizički izvornik (presudniji od Miltona), Sima Milutinović, samo onaj Vukov »Simo (. . .) poškropljen ludotvornom vodom«, — nema mesta nikakvome »ludilu«, i, zbog toga, ni duši »obosvjetska puta«, koja je *duša totaliteta i koja progovara jedino u »ludilu«:* jedino u otvaranju izlučujućem sukobu stihija Neba i Zemlje, pre-egzistencije i egzistencije, slučaja i pravila, vančovečanskog i čovečanskog, metafizičkog i epskog (istorijskog), i čija harmonija zahteva snagu za ludilo ovih stihijnih, razarajućih i jedino tvoračkih sukoba.[46] Đukićeva harmonija

[46] Građanska kultura ovoga veka produžava i, čak, produbljuje kult Njegoša, nasleđen od epohe romantizma, ali u njenom pesništvu ne samo što nema ničega od suštinskog njegoševskog duha, nego je ona upravo protivna tom duhu, onako kako je protivna stihijama sukoba mislivog i nemislivog, jezičkog i van-jezičkog (čovečanskog i vaseljenskog, bića i ne-bića). Ona može samo da tematizuje Njegoša (da ga prima spolja, kao refleksiju bez »tmuše«, kao kosmogoniju bez kosmičkoga grča: izvan njegove duševno-verbalne drame). Velimir Živojinović, u članku *Poezija T. Đukića,* suprotstavljao je Đukićevu poeziju celokupnoj novoj poeziji epohe: dok su drugi pesnici »načete i razjedinjene unutarnje celine«, ». . . Nevropatična osećajnost prljavoga krika koji se meri količinom snage glasnih žica a ne količinom bola, (. . .) g. Đukić oličava jednu harmoniju«. To je potpuno u duhu osnovne građanske kulture, koja, odbijajući »nevropatičnu osećajnost«, stvarno odbija i romantičarski san o totalitetu (i onda kada bi da mu se otvori), kojeg nema bez »nevropatične osećajnosti«, upravo kao neumitnosti svesti o razjedinjenosti »unutarnje celine«: nije li za tu kulturu Sima Milutinović, Njegošev učitelj, onaj koji je bio i ostao samo »poškropljen ludotvornom vodom«, dostojan prezira i ruganja? Simi

jeste harmonija bez ludila, harmonija duha koji se drži osnovnih motiva njegoševske duhovne mitologije, ali kojim gospodari »trezvenost« i »ravnoteža« građanskog zdravorazumskog racionalizma srpske kulture početkom veka, nepomirljive sa duševnom i duhovnom praksom koja se iskazala ovim motivima, i osuđene zbog toga da te motive apstrahuje od ove prakse. To je harmonija kao »usklađenost« i »konstantnost duševnog izraza«, za razliku od »besformnog« izraza onih [pesnika novog vremena] koji su »načete i razjedene unutarnje celine«, i njihove nevropatične osećajnosti prljavoga krika: harmonija kao »nešto sasvim antipodno svome vremenu i svojoj sredini«, ali koja je, istovre-

Milutinoviću Njegoš je posvetio spev *Luča mikrokozma* (»Divni pjevče srpske narodnosti, / Bič si sudbe veće ispitao. / Sudba ti je i moja poznata. . .«, stihovima koji otkrivaju suštastvo njegove metafizičke misli, ali u čijem odjeku ima i samoga Milutinovića (»Do vrata sam iznika Tartara, / Ad na mene sa prokletstvom riče. . .«); on ga je, po njegovoj smrti, ispratio kao »mnogo dužan«, jer ga je Milutinović prvi uveo tamo gde se »zvjezde tiče i šetaju horovima« (». . . Ja sam tebi mnogo dužan, dužnosti su moje svete. / Ka oltaru priznanosti neka vječno one lete. / Ti m' uvede pogled prvi u zračnijem prostorima, / U kojem se zvjezde tiče i šetaju horovima«, — *Sprovod prahu S. Milutinovića).* Međutim, osnovni subjekt srpske građanske kulture ne samo što se ne oseća Simi Milutinoviću »mnogo dužan«, nego je S. Milutinović za njega samo onaj koji »ne zna *cenu* vremenu, nesposoban je za *red i pravac* u životu«, »pust i *bez ikakve vlade* nad sobom« (ili: »*bez ikakve ravnoteže* u duhu, pust i pometen«), onaj za koga je »i Vuk Karadžić, koji je sa njime drugovao, pisao (. . .) da je poškropljen ‚ludotvornom vodom'«: on »vrlo često nije znao šta govori, i sva je verovatnoća da je hotimično govorio zapleteno i mutno, da bi davao utisak genijalna čoveka« (Skerlić, *Istorija nove srpske književnosti,* Beograd, 1914). To nije samo nerazumevanje S. Milutinovića, nego i izrazito afektivan stav, koji je u osnovi tog nerazumevanja, kao *iracionalno* njegovo jezgro: *stav prema ludilu,* koje ovaj duh građanskog utilitarizma (»cene vremena«, »reda i pravca«, »ravnoteže«, »vlade nad sobom«) oglašava za prevaru dok ga, u stvari, oseća kao *zaveru* protiv sebe (moment »hotimičnog« ludila kroz »hotimičnu« nerazumljivost): otuda taj subjekt (od Skerlića do Pandurovića i Živka Milićevića) govori o S. Milutinoviću, koji je umro 1847, kao o svome savremeniku: ogorčeno, u odbojnosti koja zahteva omalovažavanje, prezir, pamfletsku sprdnju punu mržnje. To je kompleks Milutinovića (i, takođe, kompleks Laze Kostića), kao građanski kompleks ludila: kompleks neravnoteže u duhu »ravnoteže«, i nereda u duhu »reda«, nejasnoće (nerazumljivosti) u duhu »jasnoće«, »razumljivosti«, *kompleks Noći u duhu Dana građanskog utilitarizma:* »prljav krik«, »nevropatične osećajnosti« usred »harmonije« (»reda i pravca«, odnosno »cene«).

Trifun Đukić je veliki poštovalac Sime Milutinovića. (On je ukazao na sistematsko prećutkivanje uticaja Sime Milutinovića na Njegoša iz *Luče mikrokozma:* ». . . Pored najviše podržanog mišljenja da je predmet za *Luču* pozajmljen iz Miltonovog *Izgubljenog raja,* literatura o ovome pitanju istražuje i nalazi idejne veze još i sa Danteovom *Božanstvenom Komedijom,* sa Klopštokovom *Mesijadom,* da djelima Lamartina, Origena, Platona, i ko zna sa kojim će se još

meno, *i upravo zato,* i nešto »sasvim antipodno« duševnoj i verbalnoj praksi »primarne misaonosti« duha arhaičnog »planinca« (ili duha arhaičnošću okrenutog praiskonstvu i vasionstvu): tek slom ove »harmonije« (po modelu osnovnog subjekta srpske građanske kulture, od V. Ilića do Rakića i Dučića), otvaranjem »nevropatičnoj osećajnosti« novoga vremena, omogućio je, i u ovoj kulturi, i progovaranje »ludila« ove arhaične svesti. Trifun Đukić *sklonjen* je u njegoševstvo svedeno na »opšta mesta« (i versifikovano po modelu fundamentalno antinjegoševske harmonije prve decenije veka) i od »nevropatične osećajnosti« svoga vremena i od »ludila« svesti obuzete praiskonstvom.[47]

filosofima dovesti u vezu misli ovoga spjeva! Što se tiče pitanja o uticaju Simine poezije na poeziju *Luče,* to se kod nas nije gotovo ni postavljalo. I prvi koji se time ozbiljno pozabavio bio je jedan Čeh, dr Julije Hajdenrajh. On je 1938. u *Prilozima* — knjizi posvećenoj Pavlu Popoviću — objavio članak: *Sima Milutinović i Njegoševa Luča mikrokozma«, — Pregled književnog rada Crne Gore — od vladike Vasilija do 1918. godine,* izd. *Narodna knjiga,* Cetinje, 1951; odeljak *Književne ideje i pisci izvanjci,* str. 104. — O uticaju Sime Milutinovića na Njegoša govorio je, dokumentovano, i u knjizi *Na Orlovom kršu, romansirana biografija Petra Petrovića Njegoša,* izd. *Rad,* Beograd, 1960.) Međutim, u njegovoj poeziji, ovome govoru »ludila« »obasvjetske duše« romantičarskoga totaliteta, ostajao je, kao neprelazna prepreka, model poetike i versifikacije »ravnoteže« i »reda«, nepomirljiv sa ovim »ludilom«.

[47] Pre svega u poeziji Mirka Banjevića, u prvoj njegovoj knjizi *Pobune uma,* Nikšić, 1930, i u poslednjim knjigama *Do iskapi,* Beograd, 1964, i, naročito, *Rođdanici,* Cetinje, 1968: milutinovićevski »poškropljen ludotvornom vodom«, Banjević se našao na rubu bića i ne-bića crnogorskog praiskonstva, kao na rubu jezičke svesti i van-jezičke »tmuše«, ne jednom u samome *korenskom* njegoševstvu. Ako je to, korensko, njegoševstvo, kosmički grč bez njegoševske kosmogonije, kao »tmuša« bez refleksije, muka prvoga dana pro-govaranja svesti, sve pre njega u crnogorskoj poeziji jeste njegoševska refleksija bez »tmuše«: »razum« bez »ludotvorne vode«.

Nije tako samo u stihovima Trifuna Đukića, nego i u celokupnoj crnogorskoj poeziji ovoga veka, pa i tamo gde je u njegoševstvu tražen spas, kao u stihovima prvoga crnogorskog liričara veka, Novice J. Nikolića, koji nije sebe gubio samo između sentimentalističke »frulice« poznoga srpskog romantizma i Vojislava J. Ilića, nego je u »vihoru haosa ljucke zlobe« tražio »ravnoteže silu što selene kreću« *(Genijalnom srpskom pjesniku Petru Petroviću Njegošu,* pisano o pedesetogodišnjici Njegoševe smrti, 1901; u knjizi *Cviječe sa huma,* Cetinje, 1905). U poznim danima, kada se Nikoliću činilo da je sve oko njega, u poeziji, »konjski posa' i jalove bravure« *(Djeca današnjice; Treperenje duše,* Nikšić, 1934), on je, kao »Zapleteni razum u nekoj oluji« *(Osjenčen u tuzi;* u istoj knjizi), a očito na marginama neke popularno-naučne brošure o atomima, elektromagnetizmu i tajnama vasione, pokušavao da »elektromagnetizuje« njegoševsku metafizičku »selenu«: »Zgusnuti atomi, zapaljeni plamom, / Motljaju se, jure, bez elipse svoje«, ali, ipak, postoji neka »sveopšta misa'«, koja nas »sa visine gleda, /

Ne samo što se raspad njegovševskog duha, u kulturi i u poeziji prve decenije veka, u Đukićevim stihovima iskazuje raspadom jedinstva epskog i metafizičkog (i što od metafizike »primarne misaonosti«, na kojoj je Njegoš zasnovao svoju kosmogoniju, ostaje samo pregršt motiva, krajnje uprošćenih),

Svojim mudrim pronicljivim okom, / Da nijednoj stvari propanuti ne da«, ili nekakav »Veliki mozak«: »Tog velikog mozga, što caruje svjetom, / Mi smo živi atom — koji budan spava, / A koji je vezan elektromagnetom, / Za duhovni svijet gdje se vaskrsava« *(Pogled u vasioni; Treperenje duše).* Velika je *komičnost* ovoga »elektromagnetizovanja« njegoševske sveobjedinjavajuće »sveopšte misli«; pa ipak, ima na njenome dnu i nečega tragičnog: nije ona samo iz puke ambicije ovoga neukoga čoveka da se predstavi kao njegoševski metafizičar novoga vremena, nego je i iz egzistencije Novice J. Nikolića, sa njegove »ulice«, i to ne iz Cetinja, pre 1905, koja se Novici J. Nikoliću učinila kao sami put u pakao: nisu li ovi atomi Nikolićevi, koji se ovako groteskno »motljaju (. . .) bez elipse svoje«, ljudi sa te cetinjske ulice bez »elipse« patrijarhalno-plemenskoga poretka i morala, jer »povjerenje daju rad podlosti kakve«, a »novac im je tema života i rada« *(Sa ulice; Cviječe huma)?* Svoj apsolutni egzistencijalni pesimizam Novica J. Nikolić pokušavao je da prevaziđe nekakvim apsolutnim vasionskim optimizmom, u osnovi njegoševski stilizovanim: »sveopšta misa'«, koja ničemu »propanuti ne da«, javlja se, očito, u onome strahu, na istoj ulici, pred otkrićem da »sve je borba vječna, / Vrtlog na zemni kal«, u kome je Novica J. Nikolić turobno predviđao: »Doći će vrijeme da i mene vedra / Iznenadno negdje survaju i satru« *(Sa ulice).* Tu se traži vera u »sveopštu misa'«, ali vera nemoćnička, i kojoj treba podrška nauke: sve komično-celomudreno, pseudo-naučno u »vasionstvu« Novice J. Nikolića, jeste i od slabosti ove vere, tako da ima tragike u toj komici, u toj potrebi da se združe »mađijski zakon« i »hemijski put« (». . . mađijski zakon — hemijskoga puta«), ili »tajna sila«, »misleći mikrobi« i »molekulski atomi prašine«, jer iz »žive prašine mislećih mikroba« ide se u nedokučno, vasionsko, jedinstvo, pošto »molekuli atomske prašine« ». . . Nekom tajnom silom htješe da se združe«: ». . . Nas i Vasionu veže neka spona, / Čija tajna leži u mistični svijet« *(Pogled u vasioni).* Pesnik je, po njegoševskom shvatanju, onaj kome je dato da prodire u taj »mistični svijet«, »mrakom bez-dna«, tamo »Đe Bog sunu, / Beskraj sami — / k'o u tami«, kao što je Novica J. Nikolić govorio još na početima svojim, u pesmi *Mašti* (u prvoj svojoj knjizi, *Uzdisaji,* Cetinje, 1896): »Kakva sila / Sa visina, / Uči mila / Tvoga sina — / Da vjeruje u tvoj trun? / . . . / Tvoj let ide / Đe ne vide / Ni Bogovi / Ni duhovi / Nit' đe može doći dan. / — / U tvom letu / Tražiš metu, / Mrakom bez-dna, / Đe još ne zna / Niko za njen pusti san. / — / Do god živim, / Te se divim / Tvome letu / Po 'vom sv'jetu, / Pomišljaću da sam rob: / — / Malom trunu, / Đe Bog sunu, / Beskraj sami — / K'o u tami, / Što je skriva vječni rob!« To je onaj isti, njegoševsko-romantičarski, »nadbožanski žar« o kome je Novica J. Nikolić pokušavao da piše »mrakom bez-dna«, kao zatočenik u logoru Nežider, za vreme prvoga svetskog rata: »Nemirni bačen prirodnom rukom / U istinu zbilje — na zemljinu tlu / Zadojen svešću a napojen zvukom, / Da vidim sveta ironiju svu. / . . . / Kroz tugu se moje osjećanje smije / Kao nebo s munjom kroz ponoćni gar; / A dušu mi sveto nadahnuće grije — / A u meni tinja nadbožanski žar« *(Pjesnikova čežnja; Treperenje duše,* — datirano: *8. maja 1918).* U spletenom, mučnom, stihovanjú o »nadbožanskom žaru«, ima i mucave

nego ni *epičnost* ovoga duha tu ne dolazi do izražaja. Đukić je, svakako, bio daleko i od guslarskog »naitija« svojih zemljaka, koje se, do najnovijeg doba, izlivalo hiljadama stihova ogromnih spevova,[48] daleko i od same pomisli da, kao Jovan Magovčević, desetercem živi u ratovima 1912—1918, slaveći pobede srpske

neukosti i nečega »ludotvornog« (»Kao nebo s munjom kroz ponoćni gar«), što ne uspeva da dođe do reči, i što je i komično i tragično u toj svojoj nemoći, punoj velikih, nespretnih pokreta, ali to tragikomično ludotvorstvo nije uspelo ovde da se razvije, kao što ovaj »nadbožanski žar« nije uspeo da se raspali. Ostaje sve to zapretano, duboko potisnuto, i pod pritiskom ideala govora sasvim suprotnoga govoru tog »nadbožanskog žara«: pod hipnozom Vojislava J. Ilića. Svaki trenutak ovoga promucanoga »nadbožanskog žara« potire se trenutkom jalovoga »vojislavizma«. (U poslednjoj zbirci, Novica J. Nikolić kao da se starao da, i samom njenom kompozicijom, to pokaže: stihovanju o »nadbožanskom žaru« i »seleni« obavezno sledi epigonsko podražavanje Vojislavu J. Iliću.) Vojislav J. Ilić, čiji govor isključuje ovaj govor »nadbožanskoga žara«, jeste deskriptivni objektivizam koji isključuje romantičarsko vasionstvo: »red i pravac«, »ravnoteža«, »vlada nad sobom«, koji isključuju »nevropatičnu osećajnost«, ali i »tmušu« »nadbožanskog žara« korenskoga njegoševstva. Za crnogorsku liriku na početku ovoga veka, u prvim njenim trenucima, Vojislav J. Ilić je isto što i Dučić i Rakić za Trifuna Đukića: izraz i sredstvo premoći jednoslojnoga racionalizma srpske građanske kulture nad emocionalno-smisaonom polifonijom crnogorskoga njegoševskog duha i jezika.

Isto je i u stihovima Čedomira Pavića, koji se knjigom javio tek nešto posle Novice J. Nikolića *(Prva knjiga pjesama,* Beograd, 1903). Daleko od svake »metafizičke« celomudrenosti Nikolićevoga tipa, ovaj pesnik ljubavi i patriotskih pesama dolazio je, na mahove, do slutnje svemirske beskrajnosti kao besciljnosti ljubavi bez nade (». . . Ljubavi bez nade, o kako si sveta!«): ». . . Ti si miris vječnog bilja / Kojim se ispunja tuga veličajna; / Ko svemirje krugom i ti si beskrajna / Bez svog konca, bez svog cilja« *(O ljubavi),* ili do patosa romantičarske heroike, u preziru »trajanja«: »Blijeska puno kratko živovanje / Topli je uzdah — trenutni plamen, / Dok je spram njega vječito trajanje / Mrtvilo gladno — bezčulni kamen« *(Kraj potoka).* Ovaj kult »blijeska« »kratkog živovanja« bio je, izvesno, egzistencijalno izvoran. (Iz Amerike, u kojoj je živeo do balkanskih ratova, — i u kojoj je objavio brošuru *Srbi i srpske organizacije u Americi,* Chicago, 1911, preštampanu iz kalendara *Ujedinjeno Srpstvo,* za 1911, napisane delimično protiv političkoga rada naučnika Mihaila Pupina među iseljenicima u Americi, — Čedomir Pavić vratio se u zemlju, da najpre učestvuje u balkanskim ratovima, a da zatim pogine, kao komita, u borbi sa Austrijancima.) Ali, Vojislav J. Ilić jači je i od patosa ovoga »blijeska« i od njegovoga jezika: »Kad ponoćno doba nad jezerom staše, / Od čudna se glasa divlja zvjerad plaše; / Pjevaju rusalke pjesmu tajnih jada / O prizoru strašnom jednog davnog dana. / Kroz ponoćno doba šumi bez prestanka / Strahota balada« *(Balada).* To je »vojislaviziranje« romantičarsko-herojskoga patosa, ili »racionalizovanje« iracionalnog u duhu srpske građanske kulture.

[48] V., između ostalog: Radovan Perović-Tunguz-Nevesinjski, *Srbijada* (Sarajevo, 1931); Radomir Krivokapić-Orlinski, *Slobodijada srpstva* (Beograd, 1938), Dimitrije Jevtović-Polimac, *Kroz pakao u slobodu* (s predgovorom D. S.

vojske,[49] ali je, ipak, u Albaniji, pokušao lirskom pesmom u desetercu da oživi sam duh epičnosti (» . . . jer tud idu, srca rastrgnuta, / legioni dece Prometeja — / tvorci novih, strašnih epopeja«).[50] On je pisao (kao da ima potrebu da nekog, nevidljivog, ubedi u to, ili kao da se spori sa nekim?) kako » . . . opet živi kao pre / sve što je mrtvo davno: / s pesmom se rađa i s njom mre / bol kroz Kosovo ravno«,[51] pa je čak prorokovao i rađanje »nove svesti«, ritmovima ove pesme (ne daleko od St. P. Beševića, koji je oglašavao kasnije, 1918, rađanje »novog čoveka«),[52] ali se pitao, osluškujući »hor mrtvih« (kao hor ovoga doba što je »mrtvo davno«, ali što »opet živi kao pre«), »zar nikog živog nema / da razume njihov glas«.[53] Taj hor, međutim, ne oživljava ni u njegovim stihovima. Trifun Đukić ili pada u beznačajno stihovanje »osveštavanja Vidovdanske Rake« (a koje može da završi i u ovakvoj komici nakaradnosti, koja surovo razotkriva svu životnu apstraktnost tog »osveštavanja«: »Ta kandila sveta što se danas pale, / to su one zvezde na Srpskome

Nikolajevića, Beograd, 1941). To je stihovanje vekova istorije, od najstarijih vremena, ili od Kosova, do novoga doba, »okean poezije kome je trudno bilo obale naći« (R. Krivokapić-Orlinski, u predgovoru speva *Heroida),* ali i opsednutost nalogom da se, do visina epskog, uzdigne svaka, pa i najmanja pojedinst: »Sve na hartiju bacim što sam kazati htio: / Noć mi olakša duši i dan ostavi miru« *(Polimac, Kroz pakao u slobodu).* Tako Polimac, kome se prorok Ilija javio jedne noći u vojnom logoru na Drini, i prorokovao mu, do u tančine, sva buduća stradanja srpskoga naroda, iako je bio ubeđen da ni Homer, Dante, Ariosto, Gete, ne bi mogli da kažu jade njegovoga naroda, a da, opet, » . . . herojska zemlja drugo Srbima dade, / Mjesto genija pera, rodi Genija mača«, nije hteo samo da opeva toga »genija mača« (kao u ranijim svojim knjigama), nego je svečanim heksametrom opisivao »marinere« kako igraju futbal u Grčkoj, u Kerkiri, ručak, ali i »pampure« (pojaseve za spasavanje) na italijanskom brodu *Viktor* (str. 263), požar u Solunu, ali i solunsku javnu kuću, kafanu *Kristal* (u pesmi *Rat u ratu).*

[49] *Boj na Kumanovu, Putem slave* i (u krfsko doba) *Jad jaduju gusle javorove, Teško li je roblju robovati (Pjesme oslobođenja,* Sarajevo, 1921).

[50] *Gavranovi; Ka visinama.* — V. ovde i deseterce: »Pesmo crna, naš veliki jade, / pratioče Albanskoga puta, / ne pričaj mi ko tu jutros pade!«

[51] *Bol; Ka visinama.*

[52] ». . . jer nestaće ovi ljudi. / A granuće nova svest / da svečani ep zagudi: —/ Naša krv je neba vest« *(Zavijori! . . . ; Ka visinama.* — V. u pesmi Stevana P. Beševića *Žetva* (1918): »Dah čudesni, pun mirisa sveže krvi, na sve sleće. / Sve je tako stravno-lepo u rumeni od požara; / u trenutku velikome, kad se novi Čovek stvara«, — *Sa starih žica,* Beograd, 1931).

[53] »Hor mrtvih se noćas sprema / da pozdravi živih spas . . . / Ah, zar nikog živog nema / da razume njihov glas?!« *(Zavijori! . . .)*

svodu / što su novi pravac istoriji dale / i nov kompas opštem putu za slobodu!«),[54] ili ostaje u krugu prostoga pastiširanja epskog deseterca, koje se jedino slikovanjem razlikuje od sheme izvornika (»Kad no beše srpski oro beli / pored mora tužan krila svio / čekajući rane da isceli — / Bješe oblak sunce uhvatio. / — / Kad s Lovćena polećeše vrani / s pustim glasom tvrdih Karaula / behu crni nastanuli dani — / Bješe goru tama pritisnula«),[55] ukoliko već nije samo odjek Njegoševe reči i ritma, ali i podražavanje Dragoljubu J. Filipoviću.[56] Za vreme rata, ova epičnost (u motivu i jeziku) gubi se, najpre, u mitologiji albanske Golgote, koju je Đukić (u malom broju stihova) pokušavao da kaže desetercem (u pokušaju da duh srpske epike pomiri sa mitologijom »Golgote«, koja se rascvetavala na ruševinama toga duha?),[57] a zatim u očajanju i ogorčenju, iza kojeg ostaje usamljeni stih (kao ona ruka, vojnika umirućeg u snegu, koju je Đukić video i pokušao da otrgne od zaborava): » I granice smo bola prešli«,[58] — ali koji ne dozvoljava da se ponovi bojićevski govor o bezbolnosti kao bezgraničnosti, u vremenu i prostoru,[59] — i koji će, u logoru Boldogasonju, umesto bojićevskog psalmopevstva i golgotstva, T. Đukiću dozvoliti samo da, na listićima cigaret-papira, piše svoje *Psalme XX veka,* o milionu matera koje »pred Raspećem kleči / i od neba traži milost svojoj deci«, ali i o ljudskom rodu kao o »odvratnoj feli«: »Odvratna felo, ljudski rode! / Lešino duše pogrebane! / . . ./ Deri i jedi sebe sama!

[54] *Vidovdanska pričest; Ka visinama.* (To bi imala da bude pričest srca »Pesmom rase koja tok vremena menja / i bogove stare zamenjuje sobom!«).

[55] *Prenos Njegoševih kostiju; Ka visinama.*

[56] »Tri put sunce zadrhta nad Šarom / i uvi se koprenom oblaka . . . / Grom zagrme nad Srbijom Starom, / svet zadrhta od kobna predznaka« *(Za sudbom; Ka visinama).*

[57] » . . . — Ko to kuca na vratima tvojim, / dušo moja, robe okovani!? / — / — To krst kuju tvom nesrećnom rodu: / da ga sutra na Golgotu spreme!« *(Polazak,* posvećeno Velimiru Rajiću; *Ka visinama);* »Narod čitav s Golgotom se miri! / Stari Kralj se u izgnanstvo kreće . . . / — / — Mrtvima će živi da zavide! — / tako staro proročanstvo kaže. / Al kroz Smrt se u Besmrtnost ide: / — Zbogom! Oči već tu stazu traže« *(Za sudbom).*

[58] U pesmi *Ruka* (u knjizi *Ka visinama).* — V. kod Stefanovića, u pesmi *Kad umre bol:* »No zalud boli, ni bola već nema«.

[59] Tako da je Bojić, iz pesme *Bez uzvika* (1917), — v. *Pesme i drame,* Beograd, 1927, — osuđen ovde na vulgarno ideološko parafraziranje: *»Bez krika* za čim (!) što propade danas, / bez crne misli što nam nosi Sutra, / svesni smo da to Noć ne pada na nas, / već samo senka Velikoga Jutra« *(Na granicama bola; Ka visinama).*

— / Dok dođe ono srećno vreme / da tvoja dela skrije tama / i usta navek da zaneme . . . / Deri i jedi sebe sama!« Tu će Đukić da traži od »svirača« viljemovske epohe da mu svira »pesmu miliona, / kostima kojih čovečanstvo zida / raskošne dvore carevoga trona«: »Hoću da čujem kako škripe kosti / i kako živo meso se raskida — / i cara kako u dvoru se gosti, / jedući meso živih invalida. / — / Da vidim roblje — milione crne — / Što veo tuge s očiju ne skida, / da gledam dok mi srce ne utrne / i savest ljudska ne umre od stida«, opominjući ovoga »svirača« (na kraju te *Pesme invalida,* kojom se završavaju *Psalmi XX veka):* »Al' pazi! Refren strašne pesme ove / mora da grmi slomom carskog trona / i jekom kojom pokoljenje zove / — Brujanje silno Vaskrsnijeh Zvona / Da se Hram opšte Slobode sazida. / Sviraču, sviraj kolo invalida!« Ali, taj »refren« (»Vaskrsnijeh Zvona«) ne čuje se ni u ovim pesmama Đukićevim, ni u onima (iz istoga ovoga doba), koje je objavio u knjizi *Ka visinama,* a još manje se čuje u intonaciji epskoga deseterca »hora mrtvih«. Deseterac će se javiti i tu, ali ne kao ritmička jedinica ovoga »hora mrtvih« (ili ovih »Vaskrsnijeh Zvona«), nego kao sredstvo ogorčene, satiričko-ironične demistifikacije tadašnje crnogorske vlasti i samoga »Gospodara« (Nikole I Petrovića), u pesmi *Zaplakala na Lovćenu vila,* u kojoj vila pita sunce: »,Znaš li đe je za toliko dugo / Naš gospodar — naše sunce drugo? / Znaš li đe je vlada Crne Gore, / Kud je pošla, kad će da se vrne?'«, i na čijim zamračenim vidicima ukazuju se crnogorski logoraši, u Boldogasonju, kako »Kraj kazana krtole i repe / pogled dižu preko mirne stepe / i mole se / Bogu tako žarko, / da se vrati *njino Sunce Jarko,* — / koje će se vratit' onog dana / kad procveta repa iz kazana«.[60] Tu, gde se rađa želja za »danom opšteg svršetka« (»A

[60] Satirična poema *Zaplakala na Lovćenu vila* (koja je, možda, i daleki odjek na deseteračku poemu Toma Oraovca *Žalopojka Lovćenu planini,* Beograd, 1883) pripada krugu deseteračkih pesama protiv Nikole I, neposredno motivisanih kapitulacijom Crne Gore i, ne manje, strančarsko-dinastičkim borbama u Crnoj Gori pre 1914. Đukić je, međutim, kasnije nije preštampavao, a Mićuna M. Pavićevića, najupornijeg kritičara, u prozi i stihu, Nikole I, u svome *Pregledu književnog rada Crne Gore,* podvrgao je kritici, nazivajući roman *Na prelomu* (Zagreb, 1939), koji je Mićun M. Pavićević napisao sa dr Matom Hanžekovićem Gabrielom, »pamfletom najodvratnije vrste«, i naglašavajući da je Pavićević na Nikolu I, ali i na kuću Petrovića, »htio da baci mnogo više blata no što je nekad htio da im nabere lovorika«. [Pavićević je napisao čitavu malu pamfletsku biblioteku, u prozi i stihu, protiv Nikole I, od februara 1916, kada je, po svome dolasku u Ameriku, preko Krfa, ostao za stolom 24 sata, pišući

sad iz mog bića osećam da klija / otrovana klica našeg prapočetka, / sav sunčani vidik mrakom se uvija, / i ja želim

»putopis u desetercu« *Od Cetinja do Njujorka* (Njujork, 1918), da bi se odbranio od sumnjičenja da je čovek Nikole I. Ovaj »junak dana« (v. knjigu dr Mate Hanžekovića o Pavićeviću *Junak dana),* stigao je i do tvrdnje kako »mi znamo da je crnogorski komunizam čist sinonim — niklozima« *(Dok još laju splačine nek blistaju istine,* Zagreb, 1940), a slavljen kao »crnogorski Vuk Karadžić« (v. dr Anton Debeljak, *Crnogorski Vuk Karadžić; Večernik,* Maribor, 31. X. 1938) mistifikovao je »guslarsku narodnu pjesmu« u kojoj »gospoda« podgoričke skupštine dozivaju i pozdravljaju Aleksandra Karađorđevića kao »novog Nemanjića«: ». . .A mi u te polažemo nadu / Kad uredиš u Beograd vladu / Da nej naše zaboravit krše / Đe s otmice i progoni vrše. / . . . / Dobro doša, novi Nemanjiću« *(Skupština u Podgorici; Guslarske narodne pjesme,* Samobor, 1939). Karađorđeviće je slavio i u pesmama koje je objavljivao pod svojim imenom: v., između ostaloga, *Za naciju i dinastiju,* Zagreb, 1937).]

Međutim, ovaj politički pamfletizam u desetercu, poetski apsolutno beznačajan, vredan je pažnje isključivo kao manifestacija agonije epskoga duha i morala. On pripada epohi u kojoj se, po T. Đukiću, »počinje sve više javljati težnja da oštricu jatagana zameni oštrina pera« *(Pregled književnog rada Crne Gore):* »oštrina pera«, umesto »oštrice jatagana«, to su novine umesto gusala, građanski svet stranačarske borbe umesto sveta plemena i bratstva, *Radikalski vijenac* Nikca od Rovina (Milutina T. Tomića), ili *Nejski vijenac* (protiv Nikole I, Njujork, 1918) istoga Pavićevića, svet u kome će legendarni junak iz plemena Cuca, Nikac od Rovina, da postane pseudonim za Milutina T. Tomića (autora satirično-humorističke proze o prvome crnogorskom parlamentu, *Đetići u parlamentu* i *Đetići van parlamenta),* guslara bez gusala u *Pijemontu,* a zatim u *Štampi* i *Balkanu,* koji je stih tužbalice izokretao u stih poruge, bez zazora: »Što obruka sve brđane, / bruko naša! / Što zagazi u izdaju, / izdajniče! / . . . / Kaćkaj koze, ajskaj krave, / kozo jedna! / Nije svila za samara, / nosio ga! / Nit je sedlo za magarca, / magarčino!« *(Plač vile crnogorke, — Andriji Radoviću),* ili »Ibrik uzmi, pa se peri, / periguze!« *(Plač vile srbobranke — Dragutinu Kostiću-Ćelešu).* Ima, u ovoj paklenoj inverziji tužbalice u sarkastičnu pogrdu, svakako i iskustva sveta koji je mogao, usred pune moći patrijarhalno-plemenskoga reda i poretka, da prekine tužilju, koja slavi mrtvoga kao heroja: »Šut', djevojko, ustreljenko, / Nije Mina taki bio. / No je Mina dobar bio. / Zaradio trgovinu, / A na putu poginuo«, ili: »A što lažeš, zâvo moja, / Dever nije junak bio, / Nije boja ni vidio«, i koji je bio kadar da se čak i neposredno naruga mrtvome: »Koliko si zoran bio / Od tebe je svijet bježo« (Anica Šaulić, *Šala i podrugivanje u tužbalicama; Iz naše književnosti,* Beograd, 1938). Ista je potreba za utvrđivanjem istine, bez zazora; i ista je *poruga,* kao funkcija ovoga utvrđivanja istine. Pa ipak, osnovno vrelo pamfletizma (u prvome redu onoga deseteračkog), nije u patrijarhalno-plemenskome svetu, nego upravo u njegovoj agoniji, koju epski duh doživljava kao apsolutno likovanje zla. Isti Mićun M. Pavićević (najpoznatiji po delu *Crnogorci u pričama i anegdotama,* u dvadeset četiri sveske, objavljenom između 1928. i 1938), povodom koga je ruski simbolista Konstantin Baljmont pisao o premoći slovenske civilizacije, kao »narodne«, nad civilizacijom Zapada *(Rusija i slavjanstvo,* Pariz, 30. novembra 1930, br. 53), a Dimitrije Ljotić, u predgovoru devetnaestoj knjizi *Crnogorci,* oglašavao jedino spasonosnu restauraciju morala »čojstva i junaštva« (»Mora naš narodni život biti

samo dan opšteg svršetka«), može, s večeri, žudnja za domom da pali sveće, i u svakoj sveći da zadrhti »isti glas / i s njime iste

vraćen na staru osnovu čojstva i junaštva. To je naš moral, moral naše rase, u kome su jugoslovenska plemena spojila zdrave građanske nagone sa milošću i ljubavlju Hristovoga duha«), još u prvoj deceniji ovoga veka, u lirskim svojim pesmama, umesto »čojstva i junaštva« otkrivao je apsolutnu vlast laži: » . . . Laže mati sina u pojati, / Ko ugrica u dvorove princa, / Lažu popi, lažu episkopi, / Lažu škole . . .«, pa je čak bio sposoban da otkriva samoga sebe kao žrtvu sopstvene mržnje na sve živo (pa čak i na nebo koje mu tu »mržnju dade«): »Mrzim često puta sve, što živi i mrije, / Pa i nebo samo, što mi mržnju dade«. Pamfletizam, kao opšti obračun svakoga sa svakim, ovde je eksplozija ove mržnje epskoga duha (plemena i bratstva) u ne-epskome svetu, duha koji umesto bratstva svuda nalazi mržnju, i za koga je, fatalno, i sama *nepoznatost* (umesto poznatosti, i prisnosti, u bratstvu) jemstvo najmračnije pretnje: »Nepoznata lica svakodnevno sretam, / Koja me sa mračnim pogledima prate, / Kao da svakome prkosim i smetam — / Niko da se javi, kamo l' reći: brate« (Mićun M. Pavićević, *U tuđini; Brđanke,* I, Cetinje, 1908). Raspad morala bratstva jeste trijumf sveopšte mržnje i laži; to je *tuđina* Pavićevićeva, ili *ulica* iz istoga mentalnoga stava agonijskoga epskoga duha Nikole J. Nikolića, objavljenog tek koju godinu pre Pavićevića: naš svet jeste svet »bez ljudi junaka, / Bez apostola što njeguju pravdu«, svet niskosti, u kojoj smo »pola hale a pola budale« (» . . . Ah, kako smo mladi i nejaki! / Srebroljupci, ništice na muci, / Ližisani, lakomi gavani, / Praznoglavi, na mito stoglavi, / Pržibabe i uklete dabe, / Pola hale a pola budale, / Pola zvjeri, pola ljudožderi«). Tu će Mićun M. Pavićević da jadikuje za »veleumnom glavom«, koje nema da »stvori idealno carstvo«, i slaviće duh (»Sve nestaje, samo duh ostaje, / Da se vije i s burama bije«), a posebno onaj (duh) »poete iz nadzemnog sv'jeta« (»Sva etika i metafizika, / Dogmatika, sokratska logika, / Ostanuće: proza i prognoza, / Ako nema žara i požara, / Od poete iz nadzemnog sv'jeta«), nalazeći tu onu istu fatalnu komičnost megalomanskoga gesta, kao i Novica J. Nikolić, i to tim groteskniju što se on poziva na ovaj duh poete »iz nadzemnog sv'jeta«, isključivo zato da bi samoga sebe istakao kako se uzdiže »iz kala razmirice, sječe, / Visoko iznad svakidašnih ljudi«, pošto »Sva trošna pera, / Okupana u krvi ljudoždera«, ne mogu u njemu da ubiju »čovjeka-junaka«, a »Reči prazne, / I klevete razne, / Ne mogu ubiti one, / Što kroz legione / Lete, / Kroz sfere neispitane planete. /. . ./ Pa zar taj ognjani mlaz / Može da seče jezika plaz?« *(Epistola Trifunu Đukiću,* 1927). »Jezika plaz« jači je tu, nesravnjivo, od »ognjanoga mlaza« (koji je završavao u pitanjima o »planetama nebeskim koketama« ili u pitanju »Zašto more skače u kolače?«: ». . . Otkud zvjezde, što vječito jezde, / I planete, nebeske kokéte? / Ima l zida iza nebovida? / Zašto more skače u kolače?«).

To je apsolutna tiranija pamfletizma nad svakim mototvorstvom: »jezički plaz« pamfletizma epsko-mitskome desetercu, »plaz« koji epski deseterac, u ovoj nemoći mitotvorstva, preobraća u sredstvo obračunskog pamfleta. Taj, pamfletski, deseterac, nalazi svoju moć u nemoći epskog deseterca. (I Mićun M. Pavićević, i Nikac od Rovina, pokušavali su, uzalud, da pišu epske pesme, bilo kao mistifikacije deseteračke »guslarske narodne« pesme novoga vremena, posebno o balkanskim ratovima i prvome svetskom ratu, bilo kao svoje sopstveno delo, u desetercu, ili drugome stihu. Posle epske poeme *Crnogorcu,* Cetinje, 1910, Mićun M. Pavićević štampao je: *Oslobođenje, epske pjesme,* Cetinje, 1912; *Srpsko-*

suze: / — Gospode, bar mrtve vrati opet nas / tamo gde sve nam uze!«,[61] i može starac, ranjen kod Skadra, parče crna hleba za sveću da proda, da bi u predvečerje svoje slave, uz plamen te sveće, izdahnuo:[62] oglašava se tu, svakako, »hor mrtvih«, ali nikako onaj, iz epike, čiji glas hteo je Đukić da učini glasom sopstvene pesme. Nikakva promena »tona«, i nikakva nova

-bugarski rat, pjesme u desetercu, Cetinje, 1912; *Krvavim poljima, pjesme iz Svjetskoga rata,* Veland, 1917; *Apoteoza besmrtnicima,* poema o jugoslovenskim pobjedama, Veland, 1917; *Svjetski rat, pjesme u desetercu,* Skoplje, 1922; *Naši dani i megdani, pjesme u desetercu,* Peć, 1922. Nikac od Rovina objavio je, između ostaloga: *Nove junačke pjesme,* Beograd, 1913, i *Pjesme oslobođenja,* Sarajevo, 1922.) Pamfletski deseterac jeste, genetički, izjalovljeni epski deseterac. Čak, njegova osnovna poetika nezamisliva je bez ove nemoći epskoga deseterca: izrugujući humor, kome teži ovaj deseterac pamfletskog obračuna, delo je neadekvacije epskoga (deseteračkog) duha ne-epskome svetu. To je ona objektivna (nužna) komika bezizlazne kontradikcije epskoga i ne-epskog, u ne-epskome svetu građanske kulture, koja se javlja i onda kada se ne traži, pa je ovaj epski duh u agoniji »pola hala a pola budala« i onda kada progovara osmercima nekoga »starog Đute«, koji je revolverom pucao na austrijski avion (tu suštu suprotnost morala »čojstva i junaštva«): »Jeroplane, rđo stara, / Što ne gađaš Gospodara, / No na žene bacaš mine, / Jeroplane, pasji sine!« (Anica Šaulić, u navođenom članku), ali i u desetercima dr Radovana Tunguz-Perovića--Nevesinjskog, koji je video smrt zduhača, kao »žrtve moderne avtokratije« (u prozi o Mati Glušcu, koji je izdahnuo od batina na koje ga je osudio Danilo Petrović, ali koji je, umirući, prorekao knjazu Danilu smrt u Kotoru), i koji je čuo kako »baš onda kad navrije švapska neman iz Beča i mađarski ćulibrk iz Budima na našu i na sito i na rešeto prosijanu Herceg-Bosnu, nestade i vila u Nevesinju i ‚Blagajlija' u Blagaju« *(Bio sam; Gorštakinje, I,* Beograd, 1906), ali je, ipak, i to znatno kasnije, u ogromnome svome deseteračkom eposu (na 367 strana velikog formata, *Srbijada,* Sarajevo, 1931), pokušavao o prvome svetskom ratu da govori desetercima epskoga mita: »zračne lađe frkću i šestare«, ili: »Haj, pomagaj, mio pobratime, / S preko mora čiča Vašingtone!« Pamfletski deseterac traži humor *svesnom* eksploatacijom ove komične neadekvacije epskoga deseterca ne--epskome svetu. To je istorijska izopačenost koja izopačava sve (otkriva kao komično-izopačeno), i to zato što *nije* epsko: ne samo Ljubu Patka, ili »bandoglavoga Stoleta«, Ribarca, Nikca od Rovina, umesto epskih junaka, nego i »jeroplan«, kao »pasjeg sina«, ili Vašingtona kao »čiča Vašingtona« (»s preko mora« »milog pobratima«). Komičan i sâm, u tome otkrivanju komičnosti svega, pavićevićevski »pola hala a pola budala«, on je još jedna manifestacija agonije epskoga duha, koja se ne iskazuje samo nokturnom predsmrtne svečanosti, kao u nekim stihovima poznoga Dragoljuba J. Filipovića; nego i eksplozijama ove komike, koja, međutim, ostaje daleko od poezije; u polemičko-satiričkom i pamfletskom desetercu sve se iscrpljuje ovom »automatskom« komikom ne--epskog u desetercu, na površini na koju ovog guslara bez gusala, tog novinskog nadničara dnevne politike, osuđuje njegov lov na što brži i što jači efekat.

[61] *Molitva: Ka visinama.*

[62] *Slava; Ka visinama.*

»obrada« motiva u koje se ukristalisao epski duh, ne može njegove horove da oživi.[63]

Zaista, » . . . nikog živog nema / da razume njihov glas«: Trifun Đukić razumevao je ovaj glas, ali kao folklorista,

[63] Pokušavajući da odbrani Đukića od primedbe da je, kao pesnik, »zastareo«, A. Šmaus (u već navođenom članku o knjizi *Ka visinama),* zamerao je Đukiću što, za »simbole predašnjeg pokolenja«, nije našao nov jezik, odnosno »drugačiju obradu«, ili drugačiji »ton«: »Motivi nikad ne zastare, niti moraju već unapred biti moderni. Ono što se menja i od čega zavisi aktuelnost, to je psihički odnos prema događajima i licima prošlosti«; i, dalje: »Rodoljubivo osećanje, koje se izražava u tim pesmama, iskreno je i proživljeno. Ono je moralo, sasvim prirodno, naći izraz koji je odgovarao epopejskom duhu kojim je bila prožeta tadašnja generacija. Veliki simboli samo su u skladu sa tim duhom junačkog stremljenja. (. . .) Ali mlađoj generaciji upravo ovaj ton ne može više biti tako blizak. Simboli predašnjeg pokolenja ne govore joj više istim jezikom. Za *iste* motive potrebna je danas nova, drugačija obrada koja bi verovatno bila škrtija u izrazu, u upotrebi velikih simbola, i koja bi više potresla upravo prostotom svoga kazivanja«.

To je odvajanje motiva (pa čak i simbola) od jezika (»simboli (. . .) ne govore više istim jezikom«; »za iste motive potrebna je danas nova (. .) obrada«). Ono ne podrazumeva samo ideju o poeziji kao o »obradi« motiva i o poetskom jeziku kao saopštavanju nečega bez jezika unapred datog (neke apriorne vanjezičke stvarnosti); ono je, ovde, u službi odbrane večitosti motiva i simbola »predašnjih pokolenja«: ti motivi i simboli jesu (kao i »događaji i lica prošlosti«) nepromenljivi, to je entitet konačno definisan, večan, izvan istorije. Ono što se menja, to je jezik kojim se ostvaruje to večno-nepromenljivo uvek na nov način, ali pri tome ga ne menjajući: odvojeno od jezika (koji je zadržan na nivou »obrade«), ono je suštinski imuno na svaku promenu. »Psihički odnos«, koji je neotuđiv od jezika, menja se, ali motivi i simboli ostaju izvan tog »psihičkog odnosa«. Šmaus je pisao: »Veliko je pitanje, da li su pesnici, koji su doživeli onu grandioznu epopeju, uopšte kadri da između sebe i prošlih događaja stvore ono odstojanje koje je potrebno za jedan nov, moderan pesnički izraz«, kao da Rastko Petrović, svojom tada već objavljenom poemom *Veliki drug (Za spomen na trideset hiljada mojih vršnjaka koji pomreše u Albaniji; Vreme,* 1926, VI, 1456), — i koja je, do danas, najljudskiji i najpoetskiji krik »albanske« epohe, — nije magistralno pokazao da je za »nov, moderan pesnički izraz« potrebno ovde pre svega pobediti ono »odstojanje« na kome su simboli epike i golgotstva držali srpskog pesnika i od stvarnosti i od poezije. Kao da na dnevnom redu istorije nije bilo jedno drugo »odstojanje«,: ono stvarnosti, koje nijednome pesniku ovoga jezika, u ratovima 1912—1918 (ali i kasnije, u pisanju o tim ratovima), nije dozvolilo taj »moderan, nov jezik« za simbole i motive epike, sve iako su, zaista, malobrojni oni koji bi bili u stanju da, kao Đukić, poveruju kako u stihu: »Vidim *narod u simbol obučen« (Gorski psalam; Ovenčani san)* ima, osim komično-nezgrapne nemoći, i naroda, simbola i poezije. To je ono »odstojanje« koje se, u slučaju Trifuna Đukića, iskazalo ogorčenjem i očajanjem njegovoga boldogasonjskoga iskustva, ostavljajući poetski neosmišljen ali životno nesumnjivo izvoran trag u njegovim *Psalmima XX veka.*

etnograf, biograf ili prozni pisac koji očekuje da etnos (crnogorski) progovori anegdotom, ispričanom u stilu večernjega *posjedka,* a ne kao pesnik. Herojski epski duh se *pospoljašnjuje,* zatvara u sebe, postajući, umesto negdašnjeg tvoračkog subjekta,

Ove pesme, međutim, A. Šmaus i ne primećuje; on ih zaboravlja, možda onako kako je i sâm T. Đukić hteo da ih zaboravi, ne unoseći ih u knjigu *Ka visinama,* tako da su danas te pesme poznate samo u odlomcima koje je Živojinović naveo u predgovoru ovoj knjizi, i to kao »osobitu i dokumentarnu draž dopune«, objašnjavajući njihovo odsustvo u knjizi Đukićevom težnjom ka usklađenosti i miru: »Danas kad je mnogo šta prošlo i kad se mnogo šta zaboravilo, njemu je moglo izgledati da su one pisane pod suviše grubim utiscima, pa da im nedostaje ona usklađenost i onaj mir, koji su Đukiću tako prisni«. (Živojinović je ove pesme i sačuvao, »na jednom paklu cigaret-papira«, — v. dr Niko S. Martinović, *Pedeset godina književnog i naučnog rada Trifuna Đukića; Bibliografski vjesnik* 1961, I, 1.) Ali, koji bi to mir imao da bude? Da li je to mir one harmonije Neba koje je zaboravilo Zemlju, mir do kojeg je došao Đukićev Bog, u knjižici *Pisma s neba* (objavljenoj, pod pseudonimom *Orion,* u *Biblioteci »Misao«,* Beograd, 1921), pošto je konačno prepustio Zemlju Satani? U ovoj alegorično-satiričnoj poemi, bez mašte, ispevanoj u dvanaestercima, jezikom tekuće žurnalistike (kao jezikom »donjeg sveta«: » . . . pa zato vam pišem, dragi donji svete, u narečju vašem, da me razumete«), Živojinovićev »vedri, tihi, usklađeni, i vazda jednoj prozračnoj eteričnosti naklonjeni Đukić«, čuo je kako je Bog, ljut što ljudi ratuju i što su u požar bacili njegovu tvorevinu, Zemlju, na sednici »krunskog veća« bogovima svih religija postavio pitanje: »da li da vas smatram kao čeljad svesnu, / ili ste kreteni, ko i dole što su?« Pošto je Isus Hristos rekao Bogu »da toliko muka / glupost je podneti radi glupog puka«, i pošto je odbačen Mojsijev predlog da ode na Zemlju i sredi stvari (jer su ga drugi bogovi dočekali povicima: »Hoće Čiva kapitala!«), Bog je otišao na Zemlju sâm. Prošao je Evropom, od Rusije, koju je morao da napusti (na savet jednog mužika: »Bolje je, radi što pametno, drugo, / jer Lenjin takve neće trpet dugo«), preko Nemačke, Francuske (u kojoj se sreo s Nikolom Pašićem: »pričali su dugo o Srpskome Zlu . . . / A zatim se prešlo na bratstvo i slogu, / — / Najzad: ‚Uverenje prijateljstva mog', / rekao je Pašić (ma da *ovom* Bogu / verovao nije, ko ni njemu Bog)«, a zatim ostrva Svete Jelene (na kome je sreo sen Napoleona), i vratio se Nebu. Tamo je Satani, koji se u međuvremenu bio pobunio, tražeći podelu vlasti s Bogom, predložio konačnu deobu carstva: »Eto: nek su tvoji i Zemlja i ljudi! / Za uvek se od sad na Zemlji nastani, / po njoj ratuj, miri, zavađaj i sudi, / ali samo Neba odmah se okani!« Nije li to Đukić, u svojoj težnji »ka visinama«, bežeći od »crnih slika« ljudi, kao i ovaj njegov Bog iz knjižice *Pisma s neba,* prepustio Zemlju Satani, zadržavajući za sebe »harmoniju« Neba, u kojoj ne može biti ni najslabijega odjeka »grubih utisaka« iz njegovoga boldogasonjskoga iskustva (ali, svakako, ni »borova mrtvih« i jeke gusala iz epskih vremena)?

Pa ipak, težnja »ka miru« i »usklađenosti« nije nikako jedini razlog za to što je Đukić odbacio pesme beznađa i ogorčenja iz logora u Boldogasonju. Đukićev zaborav ovih pesama, nastalih »pod suviše grubim utiscima«, jeste i pokušaj zaborava *ideološke* suštine tih »grubih utisaka«, i to u stilu »osveštanih« (vrhunski osmišljenih) muka (»Srećan pevam nesreću ti staru: / blagosiljam gordost tvojih muka«), kao u pesmi *Gorski psalam,* koja objavljuje, — uprkos

objekt razumevanja.[64] U Đukićevim kasnijim pokušajima da, gušeći svoje boldogasonjsko iskustvo, savlada objektiviranost ovoga duha, da pobedi razdaljinu između sebe i njega (nju, koja je jemstvo same ove objektiviranosti), da razumevanje tog duha učini pesničkim, taj duh padao je i do nivoa »dramske slike«, u

Đukićevom najličnijem iskustvu nemoći za obnovu epskoga duha, — pobedu guslarske, epske, heroike (»Tvoj grob pesmom guslarevom zvoni«), jer: »Svoju veru, čekajući tebe / stvarali smo uz gusala zvuke; / na tvoj oltar prinosili sebe, / krvaveći i srca i ruke / . . . / Osveštani tvoji su oltari / moćnom rukom Velikoga Kralja« *(Jugoslaviji; Ovenčani san).* U ovome »osveštavanju« žrtve, u kome nema ni *najslabijeg daha* poezije, gusle su isključivo *ideološki* simbol, i to, u jednome času, čak i u znaku *aleksandrovske* ideologije: kralj Aleksanadar čuo je, jedne večeri, pred crkvom na Oplencu. ». . . kako iz borja, iz hrama, / i otsvud ječi neki tajni zvuk, / — kao da negde stare gusle gude, / pa da, u davno znanom glasu tom, / uz pesmu dani prošlosti se bude / na istorijskom mučnom putu svom« *(Pesma o Viteškom Kralju, iz većeg speva »Oplenačke Legende«; Kalendar Vardar,* god. 1936, str. 65—68). Pošto je (u duhu njegoševskom, svedenom na frazu, ali sada u slavu kralja Aleksandra) »duša naša ko svemira deo«, i pošto »za sve što je udes za nju spleo / u potsvesnome traži svesni ključ«, — tako da (opet »njegoševski«?) »Blesak tog luča često nam ozrači / bitija našeg najtajniji kut, / i nagoveštaj tajanstva označi / u sjaju prošlog budućnosti put«, — kralj Aleksandar je otkrio kako »narodi kroz rat traže mira kut«, ali i kako ». . . mora krvi i gore spasenja — / . . . sve to k Njemu spremalo je put / — / da se pobedni s Njim svrše megdani, / da narod deli bol i slavu s Njim, / da s Njime dođu uskrsnuća dani«. U tim časovima, dok su »proviđenja tajanstvena znaci / sudbinske tajne sakrivali ključ«, »negde u svoduču se: ‚Kralju slavni, / što veća žrtva — veći uspeh tvoj!' / — / ‚Žrtva?' — Kralj reče. — ‚Cilju moram stići! / Što gušća noć je svetliji je plam. / A zasnovani grad moj će se dići / makar mu život i ja dao sâm!'« — [U samo predvečerje rata od 1941, Đukić je, u poemi *Pod zastavom* (Beograd, 1941), inspirisanoj željom za opštom mobilizacijom, i napisanoj krajnje primitivno rimovanim duplim osmercima, strofama od po dva stiha, pokušao da otkrije kako »u dnu duše stare gusle opet gude«. Ali gusala nema ni tu, u ovome *pričanju* o iseljenicima, crnogorskim herojima, koji su u prvome svetskom ratu došli, »s kraja od Kanade«, da se bore (pod Medovom, 1915, i u bici na Mojkovcu). (Tu se javlja i »Gospodar«, ali ne kao u boldogasonjskoj satiričnoj pesmi *Zaplakala na Lovćenu vila:* rečima koje je on izgovorio, dajući sopstveni orden Obilića zastavniku ovih heroja, završava se poema *Pod zastavom.*)]

[64] Da li je velika i raznovrsna delatnost Trifuna Đukića, posvećena crnogorskoj patrijarhalno-epskoj civilizaciji, delo (pa makar i samo delimično) ovoga pospoljašnjivanja duha te civilizacije, koji više nije subjekt i zato je objekt, pa njegoševsko pralskonstvo iz pesničkih Đukićevih pokušaja prelazi u pisanje o Njegošu, kao što se duh Marka Miljanova (kome je Đukić posvetio kratku deseteračku pesmu *Marko Miljanov,* u knjizi *Ka visinama)* traži kroz biografsku prozu *(Marko Miljanov,* izd. *Nolit,* Beograd, 1957)? Je li to negdašnji guslar koji, u novome vremenu, može da bude samo biograf ili folklorista, etnograf? [Đukić je pisao o narodnoj poeziji *(Istorija crnogorske narodne pesme: Osvajanje Žabljaka, Prilozi,* 1935, sv. 1; *Prvi izvori i razvoj kosovske etike u stvaranju*

stilu poznoromantičarsko-didaktičke režije (od A. Šantića do V. J. Ilića Mlađeg), koja svet pretvara u pozornice sa školskih proslava i svečanosti,[65] kao što je i »duh planinca« (onaj, po Živojinoviću, »apriorno« metafizičkog stava), »tražeći Boga u kretanju sfernom«,[66] našao bračnu i porodičnu sreću. (»U ljubavi je osnov i cilj sveta«,[67] ali tako što »velika ljubav (. . .) se plodom krvi osveštava«).[68] Tako, »u kretanju sfernom« sonetnog venca *Ovenčani san,* na sva pitanja metafizike početka i kraja (u već navođenim stihovima: »Je l' život prolog nečeg što će biti, / ili epilog nečega što beše?«), »odgovora [će] dati / imena (. . .) magistral-soneta«,[69] pa će ova metafizika razrešenje da nađe u

epopeje o Kosovu, reč na III kongresu folklorista Jugoslavije, Cetinje, 1958; *Tri legende iz oblasti Komova,* reč na kongresu folklorista u Zaječaru i Negotinu, 1958. — Beograd, 1960), sastavio knjigu *Mišljenja o Crnoj Gori i Crnogorcima* (Beograd, 1936; drugo izdanje, u saradnji sa dr P. Šoćom, Nikšić, 1937), pisao predgovore za knjige o Crnoj Gori i Crnogorcima (M. Pavićevića, S. Šobajića, St. P. Oraovca), redigovao i pisao predgovore za knjige crnogorskih pisaca (Njegoša, M. Miljanova, St. A. Perovića-Cuca, Nikole I Petrovića), tumačio njihovu ideologiju *(Pesnička ideologija kralja Nikole i zvanična Austrija, Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor,* 1938, knj. XVIII, sv. 1—2; *Stihovi iz Gorskog vijenca u crkvenoj upotrebi, Godišnjica Nikole Čupića,* knj. XLVII). Crnogorski etnos tražio je i pričom *(Stari vidici,* biblioteka *Naša knjiga,* peto kolo, knj. 49, *Geca Kon,* Beograd, 1938), blizak idejama Sima Šobajića o Crnoj Gori i Crnogorcima, ponekad u stilu razgovora sa »posjedaka», produbljujući tako ono što je, književno nespretnije, započeo Savo Vuletić *(Proste duše,* 1905, i *Naši ljudi,* 1910).]

[65] V. njegove *Dramske slike,* izd. časopisa *Venac,* Beograd, 1923 (pod pseudonimom *Orion),* koje kao da su namenjene školskim svečanostima. Prva je posvećena austrijskom kapetanu Branisavljeviću, srpskoga porekla, koji je u leto 1916, na Lovćenu, kada su austrijske vlasti naredile da se Njegoševe kosti iskopaju odande i prenesu na drugo mesto, pokidao svoje oficirske epolete. (Đukić prikazuje ovaj njegov čin romantičarski: pojavom Njegoša, koji je Branisavljeviću izgovorio nekoliko svojih stihova opomene i očajanja.) Druga »dramska slika« je *Vaskrsna noć,* posvećena noći oslobođenja u Crnoj Gori, u epohi prvoga svetskog rata.

[66] *Ovenčani san,* IX

[67] *Ovečnani san,* XIII

[68] U istom sonetu: » . . . Kako su svetli i srećni trenuci, / kad radost, koju mile oči zrače, / obasja dušu koju naoblače / životne brige . . . i kad slatki zvuci / — / dečijeg glasa svet želja ukrase! / Velika ljubav dušu osvetljava, / ona je iskra koju ne ugase / — / ni hučni vetri opšteg preokreta! / Ona se plodom krvi osveštava, / u ljubavi je osnov i cilj sveta«. (Slične stihove o »domaćoj sreći« pisao je u ovo doba i V. J. Ilić Mlađi). — *Ovenčani san* se prvobitno zvao *Venac moga bitija* i bio je »posvećen desetogodišnjici bračnog života, avgusta 1930» (dr Niko S. Martinović, *Pedeset godina književnog i naučnog rada Trifuna Đukića).*

[69] *Ovenčani san,* IX

imenima koja obrazuju početna slova Đukićevog *Magistrala: »Mici Jelki i Radu«,*[70] i tako će pesnik, kao »vasionski putnik«, koji nigde mira ne može da nađe, odbačen od neba i tuđinac na zemlji, junak miltonovskog i njegoševskog izgubljenog raja, naći smirenje u otkrovenju bračne sreće. »Imena (. . .) magistral--soneta« označavaju *ostvarene* nade, u velikoj radosti (» . . . one na tvome sunčanom visu / radosti venac tvom srcu će splesti«),[71] vasionstvo i praiskonstvo iščezava u apologiji »domaće sreće«, a strogost gorštačkoga duha (koja ne dozvoljava dučićevski estetizam, zahtevajući ekspresivnu strogost i sažetost »klasične« fraze), u geometriji sonetnog venca, s madrigalom, i to pod veoma jakim uticajem Prešerna.[72] To se, tridesetih godina, traži u Prešernu i u ovoj geometriji sonetnog venca »duh planinca« koji nije došao do svoga izraza, ona metafizička »primarna misaonost« koja se zadovoljava odgovorom što je u akrostihu madrigala i što se dobija ako početna slova stihova, kojima se završavaju pojedini soneti (odnosno, kojima počinju novi soneti: poslednji

[70] *Magistral*

[71] *Ovenčani san,* X

[72] Đukićev prepev Prešernovog *Sonetnog venca (Biblioteka »Misao«,* Beograd, 1929) prethodi njegovim sonetima *Ovenčani san.* Na ovo ukazuje i Živojinović, ali (u potpunoj nekritičnosti i odsustvu istorijske perspektive) on izjednačava Đukića sa Prešernom, ukoliko mu već, iako veoma obazrivo, ne daje izvesnu prednost nad njim, i to zato što je Đukić pisao »u slavu (. . .) domaće sreće« i, naročito, »na temu sreće o braku»: » . . . Kad se tome doda da je sve ovo napisao na temu sreće u braku — jednu temu ne vrlo zahvalnu, na izgled malo poetsku i nesumnjivo vrlo pogodnu za plitka ili rasplinuta i sladunjava osećanja — kad se tome doda da Prešernova poema, iako pisana na zahvalniju i poetskiju temu, ne izgleda obilnija sadržajem, ni kondenzovanija izrazom, ni plemenitija osećanjem, toplotom tona, poezijom jednom reči, onda je poetska vrednost g. Đukićeve poeme prilično jasno ocrtana«. [V. Živojinovićeve stihove »na temu sreće u braku«: »Sedimo nas dvoje, a između nas mili / vremena pramičak, k'o sunčanog sata / sen, i — kao popac što kobi i gâta — / u zapećku duša hod meri i cvili. / — / Dani tako teku oko istog stola, / oko istog zveka kalaja i gleđi, / oko istih reči, usahlih od žeđi. / . . . / I tu život svestan bdi sav siv, sav sveden / na zvuk bez odjeka pred licem praznine: / . . . / Što mislim, to nema doma ni rodbine; / Što kažem, to prsne k'o staklo o čelik; a mlaz duše ceo — žedan, žudnjom velik — / piju pipci hladne, porazne praznine«, — *Za domaćim stolom,* u knjizi *Stihovi,* Beograd, 1934). Misao o *ograničenju, i zakonu,* pred ovom pohvalom apologije »domaće sreće« (i »sreće u braku«), vaskrsava u Živojinoviću Geteovu pohvalu sonetu: ». . . Wer Grosses will, muss sich zusammenraffen; / In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister, / Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben (Ko hoće nešto veliko mora spregnuti svoje sile. U ograničenju se tek pokazuje ko je majstor, a samo zakon nam može dati slobodu)«.]

stih soneta uvek je i početni stih novoga soneta), obrazuju imena porodičnoga kruga. Sve „klasično" ovde je u miru, koji zahteva odstojanje od emocionalno-misaone stvarnosti, od sebe samoga (i obraćanje samome sebi kao drugome, na »ti«: »Radosti venac tvom srcu će splesti«), ali i od volje jezika, uzvišavanjem nad tom voljom, nad njenom asocijativnom moći, što jezik lišava svakoga tvoraštva, zadržavajući ga na zatečenom nivou, u izvesnoj tiho-uzdržanoj svečanosti blago podignutog tona, ali frazom koja je kao sapeta, bez gipkosti, zatvorena u apstrakciju *»spone* između dva sveta«, »pesme tog *spoja«,* i *»višeg leta«* duha, u obećanju koje Trifun Đukić samome sebi daje: »Vedrije biće . . . i vera će tvoja — / kao i misli magistral-soneta — / postati izvor osećanja koja / — / vezuju spone između dva sveta. / Ljubav će biti pesma toga spoja, / A to će duhu dati višeg leta«.[73] Sonet nije ovde ograničenje kome teži duh, u geteovskom znanju da nam »samo zakon (. . .) može dati slobodu«. To je ograničenost koja završava u formalizmu: to je sonetni geometrizam kao formalizam ovoga samome sebi uskraćenog duha, čija »primarna misaonost« gubi se, nepovratno, u apologiji »domaće sreće«.

[73] *Ovenčani san,* XI

Radomir Konstantinović
BIĆE I JEZIK 2

Recenzenti: dr Prvoslav Ralić, dr Kasim Prohić • Korice i grafička oprema: Mioljub Popović • Korektura: korektorsko odeljenje *Prosvete* • Izdavači: IRO *Prosveta*, Beograd, Dobračina 30; IRO *Rad*, Beograd, Moše Pijade 8; IRO *Matica srpska*, Novi Sad, Svetozara Markovića 2 • Štampa: *Beogradski izdavačko-grafički zavod*, Beograd, Bulevar vojvode Mišića 17 • Štampano u 4.000 primeraka • 1983.